



## 저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

문학석사 학위논문

포스트드라마 연극의 공동체성 연구  
- 낭시 공동체론을 중심으로

2017년 2월

서울대학교 대학원  
협동과정 공연예술학 전공  
라 시 내

# 포스트드라마 연극의 공동체성 연구

- 낭시 공동체론을 중심으로

지도교수 신 혜 경

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함

2016년 11월

서울대학교 대학원

협동과정 공연예술학 전공

라 시 내

라시내의 석사 학위논문을 인준함

2016년 12월

위 원 장 \_\_\_\_\_ (인)

부위원장 \_\_\_\_\_ (인)

위 원 \_\_\_\_\_ (인)

## 초 록

본 논문은 프랑스 철학자 장-뤽 낭시의 공동체론을 바탕으로 포스트드라마 연극의 관객성을 고찰하고, 이를 통해 포스트드라마 연극을 새로운 의미의 공동체적 실천으로서 이해한다.

『포스트드라마 연극』(1999)에서 한스-티스 레만은 연극이 특별히 공동체적인 수용 형식을 가진 실천이라고 주장한다. 그는 포스트드라마 연극의 공동체성을 드라마 연극에서 발생하는 집단적 소속감의 경험과 구분하여 ‘서로 다른 자들의 공동체’로 규정한다. 이러한 주장은 포스트드라마 연극이 관객의 유아론적 수용에 내맡겨져 있다는 비판에 대한 반론의 성격을 가진 것으로서 특별히 주목을 요한다. 하지만 레만의 논의는 서로 다른 자들의 공동체라는 것이 어떻게 가능한지를 논구하는 데까지 나아가지 않는다.

낭시의 공동체론은 레만이 말하는 포스트드라마적 공동체의 의미를 이해할 수 있게 해 준다. 그는 이러한 공동체를 ‘무위의 공동체’라고 부른다. 무위는 공동체가 이루어야 할 ‘과업’이나 생산 가능한 ‘작품’이 아니라는 것을 뜻하며, 또한 타자들 사이의 ‘나눔’이 공동체라는 것을 뜻한다. 나눔은 실존의 유한성이 타자들에게 현시되는 사건을 말한다. 요컨대 낭시는 공동체라는 것, ‘여럿이 함께’라는 것을 실존의 근원 구조로서 파악한다. 즉 흔히 생각하듯 개인이 있고 그런 다음에 개인들 사이의 관계가 있다고 생각하는 것이 아니라, 타자들 사이의 ‘관계’ 자체를 실존과 동근원적인 것으로서 이해하는 것이다. 따라서 그에게서 공동체란 개개인을 하나로 묶어세우는 ‘공통적 존재’의 문제가 아니라 ‘공동-내-존재’의 문제가 된다.

낭시의 사유에서 몸은 실존의 유한한 한계로서 의미의 소통을 가능하게 하는 근원으로 여겨진다. 낭시는 몸과 의미의 이분법, 신체와 정신의 이분법을 넘어서 의미를 몸과 관련된 것, 감각적인 것으로 이해한다. 그는 ‘기호로서의 몸’과 ‘물질로서의 몸’ 그리고 ‘의미의 몸’을 구분하는데, 기호로서의 몸이 의미작용과 결부되는 몸이고, 물질로서의 몸이 의미와 무관한 순전한 물질로서 생각되는 몸이라면, 의미의 몸은 유한한 실존을 가리킨다. 즉 의미가 몸의 경험이라는 것은

단순히 의미작용과 무관한 감각적인 경험이라는 뜻이 아니라, 유한한 한계에서 타자의 단수적 실존과 ‘접촉’ 하는 경험, 즉 공동-내-존재가 소통되는 경험이라는 뜻이다.

낭시는 공동체의 공통적 존재를 소통시키는 담론을 가리켜서 ‘신화’라고 부르며, 신화를 중단시키면서 공동-내-존재를 소통시키는 실천을 이와 구분하여 ‘문학’ 또는 ‘글쓰기’라 부른다. 그가 말하는 신화와 문학은 문자로 된 담론 뿐만 아니라 모든 종류의 미적 실천을 포괄할 수 있는 개념으로서 연극에도 적용이 가능하다. 서양에서 연극은 전통적으로 여러 사람으로 하여금 하나의 세계 이해를 공유하게 만드는 본보기적 장소로서, 즉 낭시적인 의미의 신화적 기구로서 여겨져 왔다. 그러나 포스트드라마 연극은 더 이상 세계의 재현을 통해서 정치적인 것의 토대를 놓는 역할을 담당하지 않는다. 그것은 소통되는 내용보다 소통의 사태 자체를 전경화하며, 이는 드라마의 신화적 작동 너머에서 연극의 새로운 가능성을 모색하고자 하는 시도로서 이해될 수 있다.

포스트드라마 연극은 지금 여기에서 일어나는 공연자와 관객 사이의 소통 자체를 연극의 주제적 관심으로 삼는다. 포스트드라마 연극은 공연자의 몸을 유한한 몸으로서 현시한다. 그러한 몸이 드러내는 것은 관객의 이해를 요구하지 않는, 혹은 그러한 이해로 전유될 수 없는 어떤 단수적 실존, 즉 유한하고 특이적인 실존이다. 그리고 이처럼 어떤 존재가 단수적 존재로서 드러날 때 그러한 단수성은 서로를 서로에게 타자이게 하는 각자 모두의 단수성을 소통시킨다. 단수적 존재의 드러남은 결국 하나의 단수적 존재와 다른 단수적 존재들을 나누는 유한한 한계의 드러남이다. 그것은 관객 각자의 몸의 경험, 즉 내밀하고 직접적인 경험이지만, 동시에 서로 타자인 타자들의 경험이다. 말하자면 그것은 서로 간의 거리가 없어지고 구별이 사라지는 융합의 경험이 아니라, 낭시가 주장하는 바 가장 내밀하게 맞닿을 때조차 서로의 몸과 몸 사이에 ‘사이’가 존재하는 몸들의 ‘접촉’의 경험인 것이다.

**주요어** : 포스트드라마 연극, 관객, 장-뤽 낭시, 공동체, 유한성, 몸

**학 번** : 2012-20078

# 목 차

서 론 .....	1
I. 포스트드라마 연극과 공동체의 문제 .....	8
1. 레만의 포스트드라마 연극론 .....	8
1) 포스트라마적인 것의 개념 .....	8
2) 실재적인 것의 미학과 연극적 소통 구조의 변화 .....	15
2. 포스트드라마 연극 관객론과 공동체의 문제 .....	20
II. 낭시의 공동체론: 서로 다른 자들의 공동체 .....	27
1. 공동체 개념 전환과 주체 개념의 해체 .....	27
2. 주체성 재고: 주체에서 몸으로 .....	32
1) 탈자태: 실존의 유한성 .....	32
2) 외존: 몸의 드러나 있음 .....	36
3) 단순적 복수적 존재 .....	39
3. 무위의 공동체 .....	41
1) 공동체의 무위: 유한한 공동체, 무한한 나눔 .....	41
2) 문학: 신화의 중단과 의미의 나눔 .....	45
III. 포스트드라마 연극의 공동체성 .....	52
1. 무위의 공동체로서 연극 .....	52
1) 공동체로서 연극 .....	52
2) 신화의 중단으로서 포스트드라마 연극 .....	55
2. 관객성 재고: 주체에서 몸으로 .....	60
1) 드라마 연극과 탈신체화된 주체로서 관객 .....	60
2) 포스트드라마 연극: 유한한 몸들의 공동체 .....	64

3. 공동체의 나눔으로서 포스트드라마 연극— 리미니 프로토콜 <100% 광주> 를 사례로 .....	69
1) 포스트드라마적 ‘실재의 드라마트루기’ .....	69
2) ‘우리’가 광주입니다: 서로 다른 자들의 공동체 .....	73
결 론 .....	79
참고문헌 .....	83
Abstract .....	89

# 서론

한스-티스 레만Hans-Thies Lehmann의 『포스트드라마 연극Postdramatisches Theater』(1999) 이래로,<sup>1</sup> ‘포스트드라마 연극’ 그리고 ‘포스트드라마적’이라는 말은 동시대 연극을 가리키는 용어로서 널리 사용되고 있다.<sup>2</sup> “부조리극 이후 어떤 개념도 포스트드라마 연극만큼 연극 이론가들을 매료시킨 것은 없을 것”이라는 칼슨 Marvin Carlson의 논평처럼,<sup>3</sup> 레만의 저작은 연극학계에 커다란 반향을 불러왔으며, 동시대 공연예술 담론의 주요한 참조점으로서 자리매김했다. 포스트드라마 연극은 서양의 전통적인 연극 이해, 즉 연극이 드라마 텍스트의 실연이라는 생각이 더 이상 유효하지 않게 되면서 나타난 1970년대 이후의 공연예술 작업들을 가리킨다. 이러한 작업들은 연극을 문학과 독립적인 자율적 차원으로 여기며, ‘공연’으로서 연극의 고유한 가능성, 즉 그것이 관객이 있는 자리에서 그때그때마다 펼쳐지는 사건으로서 지닌 가능성을 연극적 고안의 중심으로 삼는다. 말하자면 포

---

<sup>1</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999. 아래부터 PT로 표기하고 쪽수 병기. 레만의 원문은 2011년에 나온 제 5판을 사용하였다. 인용된 문장은 직접 번역했으며, 영역본(*Postdramatic Theatre*, Trans. Karen Jürs-Munby, Routledge, 2006)과 국역본(『포스트드라마 연극』, 김기란 역, 현대미학사, 2014)의 해석 및 주해를 참조하였다. 강조는 모두 원문의 것이다.

<sup>2</sup> 레만의 개념은 통상 ‘포스트드라마 연극’이라 번역된다. 2000년 레만의 이론이 처음 소개된 이래로(김형기, 「다중매체시대의 “포스트드라마 연극”: 브레히트 이후의 ‘탈 인간중심적 연극’ — 로버트 윌슨을 중심으로」, 『브레히트와 현대연극』, vol. 8, 2000, pp. 5-29) 한동안 ‘탈희곡적 연극’, ‘포스트드라마적 연극’, ‘포스트드라마’ 등의 여러 번역어가 혼용되었으나, 포스트드라마 연극을 단일 주제로 다룬 최초의 국내 단행본 『포스트드라마 연극의 미학』(김형기 외, 푸른사상, 2011) 이후로 ‘포스트드라마 연극’이라는 용어가 정착된 것으로 보인다. 보통 드라마적인 연극을 ‘드라마적 연극’ 보다는 ‘드라마 연극’이라 부르듯이, 포스트드라마적인 연극을 ‘포스트드라마 연극’이라고 부르는 것은 어감상 적절하고 용이한 측면이 있다. 그러나 또한 바로 그러한 점 때문에 ‘포스트드라마 연극’이라는 번역어를 사용하는 데는 주의가 필요하다. 왜냐하면 이는 마치 드라마 연극에 드라마가 있듯이 포스트드라마 연극에는 ‘포스트드라마’라 칭할 수 있는 어떤 실체가 존재하는 듯한 잘못된 인상을 줄 수 있기 때문이다. 포스트드라마 연극의 핵심은 드라마가 포스트드라마로 변화한 데 있는 것이 아니라, 드라마라는 기존의 규범으로부터 탈피한 ‘연극’ 자체의 변화에 있다. 이러한 맥락에서 특히 포스트드라마 연극을 별다른 이유 없이 편의상 ‘포스트드라마’로 지칭하는 일은 지양할 필요가 있다.

<sup>3</sup> Marvin Carlson, “Postdramatic Theatre and Postdramatic Performance”, *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 5, no. 3, 2015, p. 578.



스트드라마 연극에서 연극이란 문학 텍스트의 무대적 구현이기 전에, 무엇보다도 우선 공연자와 관객이 지금 여기에서 함께 나누는 실제 시공간을 의미하는 것이다.

연극 공연이 있는 곳에는 반드시 관객이 있으며, 어떤 공연도 관객 없이는 이루어지지 않는다. 관객의 존재는 연극의 규정에 필수적 조건이자 연극을 가능하게 하는 근원적 조건인 것이다. 하지만 연극학에서 관객에 대한 논의가 시작된 것은 비교적 최근의 일이다. 1970년대까지 연극학의 주요 관심은 드라마에 관한 일반 이론을 수립하는 것이었다. 한편에서는 드라마의 구성 요소들을 분석하여 연극에 관한 총체적 이론을 구성하고자 하는 시도가 있었으며, 다른 한편에서는 기호학의 방법론을 극작품에 적용하여 연극기호학을 확립하려는 노력이 이루어졌다.<sup>4</sup> 이 시기 연구들은 드라마를 ‘공연되는 예술(performed art)’로서 조명함으로써 기존의 문학적 연구 전통과 거리를 두고자 했다. 하지만 이러한 연구들의 초점은 여전히 ‘드라마’의 분석과 해명에 있었으며, 따라서 관객에 대한 관심은 미미한 수준에 그쳤다.<sup>5</sup>

관객에 대한 관심이 본격적으로 제기되기 시작한 것은 1980년대 연극기호학에서이다.<sup>6</sup> 여기에는 우선 1970년대 퍼포먼스 연구의 발전과 더불어서 이른바 ‘텍스트에서 퍼포먼스로’ 연극학의 강조점이 이동한 배경이 있다. 연극기호학의 분석 대상이 문학 텍스트(literary text)가 아니라 ‘퍼포먼스 텍스트(performance text)’라는 인식이 생겨나면서, 퍼포먼스의 의미작용을 최종적으로 완성하는 관객의 역할이 중요하게 부각되기 시작한 것이다. 이들은 1970년대 중후반에 문학을 중심으로

---

<sup>4</sup> 전자의 대표적인 예로는 John L. Styan, *Elements of Drama*, Cambridge University Press, 1960; Martin Esslin, *An Anatomy of Drama*, Routledge, 1976(『드라마의 해부』, 원재길 역, 청하, 1991), 후자의 대표적인 예로는 Anne Ubersfeld, 『연극 기호학』, 신현숙 역, 문학과 지성사, 1988(원저 *Lire le théâtre*, Belin, 1977); Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Routledge, 1980(『연극과 희곡의 기호학』, 이기한·이재명 역, 평민사, 1998)가 있다.

<sup>5</sup> 칼슨은 이 시기 관객에 대한 관심의 부재를 보여주는 단적인 예로 엘람의 저작을 든다(Elam, 위의 책). 1970년대 연극 기호학의 성과를 집대성한 이 책에서 엘람은 전체 220쪽 중 9쪽만을 관객론에 할애하고 있다. Marvin Carlson, *Theories of the Theatre*, Exp. ed. Cornell University Press, 1993, p. 507.

<sup>6</sup> 대표적인 연구로 Patrice Pavis, *Languages of the stage: essays in the semiology of the theatre*, Performing Arts Journal Publications, 1982; Marco de Marinis, “Dramaturgy of the Spectator”, *The Drama Review*, vol. 31, no. 2, 1987, pp. 100-14.

발전한 수용 미학 또는 독자 수용 이론을 방법론상의 주요한 참조점으로 삼았다. 예술 작품의 의미가 창작자에 의해서 생산되는 것이 아니라 수용자에 의해서 구성되는 것이라는 수용 미학의 관점을 받아들여서, 연극기호학은 관객이 공연 예술 작품에 능동적으로 관여하는 ‘참여자’이며, 작품의 의미를 생산하는 ‘공동 창작자’라는 생각을 발전시켰다.<sup>7</sup>

그런데 1980년대 연극 기호학에서 퍼포먼스 텍스트란 어디까지나 ‘드라마 텍스트가 무대화된 것’을 의미했다.<sup>8</sup> 즉 이들은 퍼포먼스를 ‘연출가가 극작가의 작품을 해석하여 무대화한 것을 관객이 이해하고 해석하는 과정’으로 이해한 것이다. 이처럼 연극을 문학 작품의 실연으로 가정하고 관객론의 연구 대상을 관객의 작품 해석으로 한정하는 경향은 연극 관객론 전반에서 어렵지 않게 발견된다. 그러나 『연극 관객 *Theatre Audiences*』(1997)에서 베넷 Susan Bennett이 여러 문학 이론과 영화 이론을 망라하여 연극 관객론을 구성하고자 시도하면서 스스로 지적하듯이, 이러한 접근은 연극을 보는 경험이 책을 읽거나 영화를 보는 경험과 다른 점을 설명하지 못하는 한계가 있다.<sup>9</sup> 하나의 문학 작품이 시공간을 넘어서 여러 세대 여러 지역의 독자에게 읽힐 수 있고 동일한 영화가 몇 번이고 반복해서 상영될 수 있는 것과 달리, 연극은 특정 시간 특정 장소에 모인 관객만이 경험할 수 있으며 상연될 때마다 매번 새로이 다시 펼쳐진다. 다시 말해 연극은 완성된 작품의 형태로 관객에게 주어지는 것이 아니라, 공연자와 관객이 소통하는 경험을 통해서만 비로소 하나의 작품으로서 소통될 수 있는 것이다. 그리고 이 점은 더 이상 문학 텍스트에 준거하여 이해될 수 없는 오늘날의 포스트드라마 연극에서 특별히 더 중요하다.

<sup>7</sup> 이때의 참여자 개념은 특별히 관객의 물리적 관여나 개입을 요구하는 ‘참여적인’ 형식의 공연에만 적용되는 것이 아니라, 문학적 연극을 포함하는 모든 연극에 적용 가능한 것이다. 즉 관객이 수용자를 넘어서 참여자가 된다는 의미가 아니라, 관객의 수용 행위 자체가 능동적인 행위라는 의미이다.

<sup>8</sup> 가령 파비스는 연극이 “무대 쓰기”의 과정으로 여겨질 수 있다고 주장한다. 무대 쓰기란 “드라마 텍스트로부터 퍼포먼스 텍스트를 창작”하는 과정으로서, 거기서 “연출가는 독자이자 작가로서 무대적 발화를 생성하는 하나의 메타텍스트를 발전시키며, 이는 다시 ‘연극적 팀’의 일원인 수용자 집단에게 현시된다.” Patrice Pavis, 위의 책, p. 135.

<sup>9</sup> Susan Bennett, *Theatre Audiences*, Routledge, 2nd Ed. 1997, pp. 20-21.

연극은 여러 사람을 한낱한시에 모이게 한다. “연극은 ‘육중한’ 몸들의 장소 일 뿐만 아니라 **실제 회합**의 장소이기도 하며, 여기서 미적으로 조직된 삶과 일상의 실제 삶 사이에 독특한 교차가 일어난다.”<sup>10</sup> 직접적인 소통이 이루어지는 집단적 경험의 장으로서 연극은 종종 공동체에 비유된다. 그러나 연극에서 분명히 어떤 집단적 경험이 발생한다는 직관과는 별개로, ‘공동체’라는 말의 의미를 명확하게 규정하지 않은 채 공동체를 말하는 많은 담론들은 오히려 개념적인 혼란을 가중시키는 측면이 있다. 가령 급진적인 정치적 이상을 가진 예술가들은 연극의 집단적 본성과 감각적 경험의 직접성에 기대어 연극이 그 자체 공동체가 되기를 바랐다. 1960년대 리빙 시어터를 대표적인 예로 들 수 있는데, 이러한 부류의 시도들에서 공동체는 공연자와 관객 사이의 구분이 사라지고 모두가 참여자가 되는 이상적인 체험을 가리키는 것이었다. 반면 1990년을 전후로 등장한 페미니즘 연극 담론에서 공동체는 동일성의 보편화하는 폭력적 힘을 함의하는 개념으로 이해된다.<sup>11</sup> 예컨대 돌란 Jill Dolan은 연극학이 전통적으로 관객 집단을 하나의 공동체로 가정하면서 관객의 이질성을 간과하고 은폐해 왔으며, 이로써 비평가의 해석에 권위를 부여해 왔다고 비판한다.<sup>12</sup> 이처럼 연극을 통해 어떤 이상적인 공동체를 실현하고자 하는 열망과 공동체라는 말에 들어있는 전체주의적 함의에 대한 비판 사이에서, 정작 공동체라는 것이 무엇을 의미하는지에 관한 논의는 이루어지지 않은 것이다.

본고가 프랑스 철학자 장-뤽 낭시 Jean-Luc Nancy의 공동체 개념에 주목하는 것은 이러한 맥락에서다. 낭시의 공동체론은 공동체의 새로운 원리나 방법을 모색하는 이론이라기보다 공동체의 개념 자체를 문제삼는 이론이라고 할 수 있다. 그가 제기하는 물음은 이를테면 다음과 같은 것이다. 공동체란 무엇인가? 공동체라는 것, 즉 ‘공동’이라는 것, ‘함께’라는 것은 무엇을 의미하는가? 함께라는 말은 제각각 따로따로인 상태를 가리키지 않는다. 그렇다면 여럿이 한데 어우러

<sup>10</sup> PT, 12.

<sup>11</sup> Jill Dolan, *The Feminist Spectator as Critic*, University of Michigan Press, 1991; Elin Diamond, “The Violence of ‘We’: Politicizing Identification”, *Critical Theory and Performance*, Ed. Janelle Reinelt and Joseph Roach, University of Michigan Press, 1992, pp. 390-398; Alice Rayner, “The Audience: Subjectivity, Community and the Ethics of Listening”, *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 7, 1993, pp. 3-24.

<sup>12</sup> Jill Dolan, 위의 책, p. 1.

저서 ‘하나’가 되는 것은 함께라고 할 수 있을까? 공동체라는 것이 ‘여럿이 함께 하는’ 것이라면, 그렇다면 공동체란 무엇인가? 각자 ‘혼자’도 아니고 다 같이 ‘하나’도 아닌, ‘여럿이 함께’라는 것을 우리는 어떻게 이해할 수 있는가? 요컨대 낭시가 제시하는 공동체의 의미는 민족이나 국가처럼 우리가 일반적으로 공동체라고 생각하는 정치적 공동체에만 적용되는 것이 아니다. 그것은 일반적으로 공동체라고 여겨지지 않지만 분명히 ‘함께’라고 할 수 있는 다양한 사태들에도 두루 적용될 수 있다.

낭시의 공동체론이 포스트드라마 연극 관객의 경험을 이해하는 준거점으로서 유의미한 다른 지점은 그의 사유에서 공동체의 문제가 ‘몸’과 ‘의미’, 그리고 ‘미적인 실천’을 통한 ‘소통’의 문제로 이어진다는 것이다. 개인의 원자적인 개별성으로 환원되지도 않고 집단의 총체성으로 수렴되지도 않는, 서로가 서로에게 타자인 공동체를 모색하면서, 그는 하이데거의 실존론적 현상학을 바탕으로 타자를 향해서 열리는 것이 유한한 실존의 근원적 구조라는 사유로 나아간다. 이때 몸은 각자의 유한한 실존이 바깥으로 드러나는 한계로서 이해된다. 이러한 몸의 드러남이 각자 모두의 존재론적 조건인 한에서, 몸은 결국 서로에게 타자인 타자들이 드러나고 현시되는 장소이자 드러나고 현시되는 것 자체로서, 타자들 사이의 소통의 근간으로서 이해된다. 신체와 정신, 몸과 의미의 이분법을 거부하는 낭시의 사유는 일반적인 의미에서 이해나 해석을 논하기 어려운 포스트드라마 연극에 어떤 의의가 있는지를 새로운 관점에서 생각할 수 있게 해 준다. 본고는 포스트드라마 연극에서 몸이 의미와 전혀 무관한 순전한 물질이나 감각적인 것 너머에서 유한성으로서 현시될 수 있음에 주목하며, 이로부터 포스트드라마 연극이 공동체적인 소통이 될 수 있음을 주장하고자 한다.

포스트드라마 연극론은 2000년에 국내에 처음 소개된 이후 독문학 배경의 연구자들에 의해서 간간히 다루어지다가,<sup>13</sup> 2006년 영역본 출간을 계기로 연극학계

---

<sup>13</sup> 이준서, 「포스트드라마 연극과 몸의 담론들(1): 무대 위 몸의 기호적 중층화 경향을 중심으로」, 『브레히트와 현대연극』, vol. 11, 2003, pp. 424-447; 김명찬, 「재현의 위기와 몸의 연극」, 『뮌헨너와 현대문학』, vol. 23, 2004, pp. 316-335; 김형기, 「독일의 현대 ‘춤연극’ 연구」, 『혜세연구』, vol. 13, 2005, pp. 413-43; 예외적으로 영미권의 포스트드라마 연극론 수용 동향을 다룬 손원정의 글이 있다. 손원정, 「포스트드라마 연극과 현대 극작의 쟁점」, 『연극평론』, vol. 39, 2005, pp. 206-215.

와 비평 일선에서 활발히 논의되기 시작했다.<sup>14</sup> 그러나 ‘유행하는’ 개념들이 더러 그리하듯이 포스트드라마 연극이라는 말은 다소 느슨하게 이해되거나 사용되는 경향이 있다.<sup>15</sup> 따라서 ‘포스트드라마적’이라는 개념의 내포가 무엇인지 그리고 그것이 하나의 이론적인 범주로서 지닌 의의가 무엇인지를 짚어볼 필요가 있다. I장에서는 우선 레만의 포스트드라마 연극론을 개괄하고, 포스트드라마 연극의 수용과 관련하여 제기되는 문제가 구체적으로 어떻게 공동체의 문제로서 이해될 수 있는지를 살펴본다. 1절에서는 ‘포스트드라마적’이라는 개념의 내포가 무엇인지 그리고 그 개념의 의의가 무엇인지를 확인하고, 포스트드라마 연극의 특징을 실재적인 것의 미학과 연극적 소통 구조 변화를 중심으로 살펴본다. 이러한 내용을 바탕으로 2절에서는 포스트드라마 연극이 수용자의 능동성과 자유를 고무시킨다는 레만의 주장이 유아론적 수용의 문제를 제기하게 하며, 이 문제가 공동체라는 관점을 요청한다는 것을 제시할 것이다.

II장에서는 낭시의 주요 저작인 『무위의 공동체』를 중심으로 그의 공동체론을 살펴본다.<sup>16</sup> 1절에서는 공동체를 구성원 모두가 공유하는 하나의 원리를 토대로 이루어야 할 작품으로 생각하는 방식과 개인을 주체로 생각하는 방식이 바깥과의 관계가 없는 절대적 내재성이라는 동일한 모순적 논리에 기초한다는 낭시의 비판을 살펴본다. 2절에서는 낭시가 하이데거의 실존론적 현상학을 단초로 주체성을 ‘바깥’을 향한 유한한 실존으로서, 몸으로서, 단수성으로서 새롭게 이해하는 방식을 살펴본다. 이렇게 새로이 마련된 주체성 이해를 바탕으로 공동체는 ‘있음’이 이미 언제나 ‘함께-있음’이라는 실존의 근원적 조건으로 파악된다. 3절에서는 이러한 공동체가 소통의 실천을 요구하며, 그러한 소통이 주체의 담론인 ‘신화’를 중단시키는 미적인 실천을 통해서 가능하다는 것을 살펴본다.

III장에서는 포스트드라마 연극에 어떤 공동체적 의의가 있는지 해명한다. 1절에서는 포스트드라마 연극이 낭시적인 의미의 공동체로서 생각될 수 있으며, ‘신화의 중단’으로서 이해될 수 있음을 주장한다. 2절에서는 드라마 연극이 관

<sup>14</sup> 국내에서 포스트드라마 연극에 대한 논의가 본격화된 것은 한국평론가협회가 발행하는 계간지 『연극평론』의 2007년 제 44권 기획 특집 ‘포스트드라마 연극과 연출의 개념’ 부터로 볼 수 있다.

<sup>15</sup> 레만 개념의 느슨한 사용에 대한 비판은 Bernd Stegemann, “After Postdramatic Theater”, Trans. Matthew R. Price, *Theater*, vol. 39, 2009, pp. 11-27 참조.

<sup>16</sup> Jean-Luc Nancy, 『무위의 공동체』, 박준상 역, 인간사랑, 2010. 이후 『무위의 공동체』로 표기.

객을 탈신체화된 보는 주체로서 지정하고자 했다면, 포스트드라마 연극은 공연자의 몸의 유한성의 현시를 통해서 관객을 몸의 존재로서 드러나게 한다고 주장한다. 이러한 서로 드러남에서 낭시가 말하는 의미의 공동체가 소통된다. 3절에서는 이제까지의 논의를 바탕으로 리미니 프로토콜의 <100% 광주>를 분석한다. 우선 리미니 프로토콜의 연극이 어떻게 포스트드라마적인 것으로서 이해될 수 있는지 살펴보고, <100% 광주>에서 어떻게 낭시적인 의미의 공동체가 소통되는지를 살펴본다.

# I. 포스트드라마 연극과 공동체의 문제

## 1. 레만의 포스트드라마 연극론

### 1) 포스트드라마적인 것의 개념

레만이 ‘포스트드라마적’이라는 용어를 처음 사용한 것은 1991년 『연극과 신화 *Theater und Mythos*』에서이다.<sup>17</sup> 여기서 레만은 고대 그리스의 연극이 유럽 연극의 근대적 전통인 드라마 연극과 다르게 이해되어야 한다고 주장하면서, 서양 연극사를 드라마 연극 이전[the predramatic]과 그 이후[the postdramatic]로 나누어서 볼 것을 제안하며, 이처럼 드라마 연극을 하나의 역사적 형식으로 파악할 때 1970년대 이후의 새로운 연극적 실천들이 ‘포스트드라마 연극’으로서 보다 정확하게 이해될 수 있다고 주장한다.<sup>18</sup> 말하자면 포스트드라마 연극이란, 예컨대 부조리극이나 서사극처럼 특정 시기 특정 작가들의 작업에서 나타난 양식적 특징을 가리키

---

<sup>17</sup> Hans-Thies Lehmann, *Theater Und Mythos: Die Konstitution Des Subjekts Im Diskurs Der Antiken Tragödie*, Stuttgart: Metzler, 1991. ‘포스트드라마적’이라는 용어를 가장 먼저 사용한 사람이 누구인가에 대해서는 다소간 논란이 있었다. 레만 이전에 안드제이 비르트와 리차드 셰크너가 각각 ‘포스트드라마적’이라는 말을 사용한 바 있기 때문이다.(Andrzej Wirth, “Realität Auf Dem Theater Als Ästhetische Utopie Oder: Wandlungen Des Theaters Im Umfeld Der Medien”, *Giessener Universitätsblätter*, 1987, vol. 202, pp. 83–91; Richard Schechner, *Performance Theory*, Routledge, 1988, p. 21, p. 22) 하지만 두 사람이 레만의 저작 이후에 통용되는 포스트드라마적인 것의 개념을 선택했다고 보기는 어렵다. 우선 셰크너의 경우 ‘포스트드라마적’이라는 명명이 우연히 겹쳤다고 보는 편이 타당할 만큼 레만의 개념과 유사한 점이 거의 없다. 이는 『포스트드라마 연극』에서 레만이 스스로 지적하고 있는 바이기도 하다.(PT, 28) 문제는 비르트인데, 왜냐하면 그가 ‘포스트드라마적’이라는 말로써 가리키는 바에는 레만이 동시대 연극의 핵심으로 보는 ‘문화와 연극의 분리’가 분명하게 함의되어 있기 때문이다. 하지만 서양 연극사를 ‘프리드라마 연극’과 ‘드라마 연극’ 그리고 ‘포스트드라마 연극’의 세 단계로 구분하는 방식, 그리고 ‘포스트드라마 연극’을 드라마 연극이 ‘해체된’ 결과로서 이해하는 방식 등은 레만의 개념에 독창적인 것이다. 레만은 다음과 같은 말로 논란을 일축한 바 있다. “단순히 단어를 사용한 것과 용어를 다듬고 발전시켜서 하나의 개념으로 만든 것 사이에는 차이가 있다.”(Hans-Thies Lehmann, ‘Hans-Thies Lehmann Responds’, in Hans-Thies Lehmann, Karen Jürs-Munby and Elinor Fuchs, “Lost in Translation?”, *The Drama Review*, vol. 52, no. 4, 2008, p. 16)

<sup>18</sup> Lehmann, 위의 책, p. 2 참조.

는 개념이 아니라, 동시대와 이전 시대 사이의 연극사적 단절을 주장하는 개념인 것이다.

‘포스트-드라마적’이라는 말이 드라마 이후 또는 그 너머를 뜻하는 한에서, 우선 드라마 개념으로부터 논의를 시작할 필요가 있을 것이다. 레만의 드라마 이해는 기본적으로 쏬디Peter Szondi의 드라마 이론에 바탕을 두고 있다.<sup>19</sup> 쏬디에 따르면 드라마는 엘리자베스 시기 영국에서 태동하여 17세기 프랑스에서 정립된 ‘연극을 위한 텍스트’의 한 형식으로서,<sup>20</sup> 등장인물 사이의 대사로만 이루어진다는 점에서 이전의 다른 희곡 형식들과 구별된다. 프롤로그, 에필로그, 코러스 등의 장치들이 배제되면서, 무대 위의 세계는 관객이 살아 숨쉬는 지금 여기와 독립적인 시공간으로 나타나게 되었다.<sup>21</sup> 이처럼 드라마가 외부 현실과 완전히 분리되어 있음을 가리켜서 쏬디는 드라마가 ‘절대적’이라고 말한다.<sup>22</sup>

쏬디가 드라마 개념의 ‘이념형’을 마련하고, 그러한 이념형에 근거하여 19세기 말 20세기 초에 나타난 극작법상의 실제 변화들을 설명하고자 했다면, 레만은 이를테면 셰익스피어부터 체홉, 브레히트에 이르는 다양한 텍스트들을 모두 ‘드라마’라고 부를 수 있게 만드는 ‘드라마적인 것’이 무엇인지를 규명하고자 한다. 따라서 그는 드라마를 텍스트 형식의 차원에서 엄격하게 규정하는 대신, 드라마의 절대성이 함축하는 연극미학적 이념에 보다 주목한다. 레만에 따르면 드라마 연극의 이념은 “세계라는 무대 $theatrum mundi$ ,” 즉 “허구적 우주”를 무대

---

<sup>19</sup> “레만의 저작은 많은 측면에서 쏬디의 기획의 연장이라고 볼 수 있다. 그러나 동시에 쏬디의 헤겔적 모형에 대한 주요한 수정과 재평가에 기반하고 있다.” Markus Wessendorf, “The Postdramatic Theatre of Richard Maxwell”, 2003, unpublished manuscript (accessible online at <http://www2.hawaii.edu/~wessendo/Maxwell.htm>), Karen Jürs-munby, “Introduction”, Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, p. 3에서 재인용.

<sup>20</sup> Peter Szondi, 『현대 드라마의 이론』, 송동준 역, 지구당, 1983, p. 10, p. 13. 독일어권에서는 ‘연극을 위한 텍스트’ 즉 무대 상연을 전제하는 문학 작품을 가리켜서 ‘테아터 텍스트 $theatertext$ ’라고 부른다. 국내 연극학계에서 독일어 ‘테아터 텍스트’는 주로 ‘연극 텍스트’라고 번역되는데, 본고에서는 테아터 텍스트의 번역어로 ‘희곡’을 제안한다. 쏬디는 드라마 텍스트를 테아터 텍스트의 하위 형식으로 분명히 규정함으로써 드라마 이론을 모든 형식의 희곡에 적용시키는 기존의 연구 전통을 비판한다.(Szondi, 위의 책, p. 8 참조) 예를 들어 에우리피데스Euripides의 희곡 <히폴리투스 $Hyppolitus$ >와 라신Jean Racine의 <페드르 $Pédre$ > 그리고 사라 케인Sarah Kane의 <페드라의 사랑 $Phedra's Love$ > 중에서 드라마라고 분류될 수 있는 것은 라신의 작품 뿐이다.

<sup>21</sup> Szondi, 위의 책, p. 13, p. 16.

<sup>22</sup> Szondi, 위의 책, p. 14 참조.



위에 세우는 것이다.<sup>23</sup> 이때 중요한 것은 연극이 하나의 ‘모형’으로서 이 세계의 총체성을 재현한다는 점이다.<sup>24</sup> 따라서 그는 ‘세계의 재현’이라는 드라마적 이념이 유지되는 한, 연극에 서사적 요소나 서정적 요소가 삽입되더라도 얼마든지 ‘드라마다운’ 드라마 연극이 가능하다고 본다.<sup>25</sup> 레만이 브레히트의 서사극 이론을 드라마 연극의 전통에 반하는 것이 아니라 ‘고전적 드라마트루기의 완성’으로 평가하는 까닭이 여기에 있다. 브레히트 서사극 이론의 핵심인 ‘파벨Fabel’이 변증법적 유물론의 관점에 입각하여 인물들의 사회적 관계 및 사건의 인과관계를 파악하고 허구적 세계의 총체성을 세우는 방법인 한에서, 그의 연극은 여전히 드라마 연극에 속한다.<sup>26</sup> 요컨대 레만에게서 특정한 텍스트 형식이나 공연 양식은 드라마 연극을 ‘드라마적인’ 것으로 만드는 핵심이 아닌 것이다.

따라서 ‘포스트드라마적’이라는 말은 동시대 연극에서 나타나는 ‘더 이상 드라마적이지 않은’ 특징들,<sup>27</sup> 이를테면 플롯의 해소나 이야기의 부재와 같은 양식적 변화만을 가리키는 것으로 이해될 수 없다. 드라마적인 것이 특정한 텍스트 형식이나 공연 양식에 국한되지 않는다면, 이는 포스트드라마적인 것 또한 마찬가지일 것이기 때문이다. ‘포스트드라마적’이라는 수식어는 동시대 연극의 갖가지 특징의 출현을 가능하게 한 ‘연극’ 개념 자체의 변화를 표지하는 것으로 이해되어야 한다. 르네상스 이후 지난 수백 년 동안 서양에서 연극은 문학과 불가분하게 결합된 것으로 여겨져 왔다. 연극이란 곧 드라마의 실연을 의미했으며, 연극 공연의 제 요소들이 드라마 텍스트의 내용에 따라 조직되는 한에서, 드라마는 연극을 규정하는 가장 결정적인 차원으로 간주될 수 있었다. 연극 예술의 정당성이 드라마에 의해서 근거되는 이러한 체제를 가리켜서 레만은 ‘드라마 연극

<sup>23</sup> PT, 21, 44.

<sup>24</sup> PT, 22. 또한 아리스토텔레스 『시학』에 대한 레만의 해석 PT, 60-63 참조.

<sup>25</sup> PT, 21 참조.

<sup>26</sup> PT, 48 참조.

<sup>27</sup> 흔히 포스트드라마 연극을 가리켜서 ‘더 이상 드라마적이지 않은’ 연극이라고 일컫는데, 이는 레만의 개념을 정확하게 설명하는 표현은 아니다. 왜냐하면 이 표현은 게르다 포쉬만Gerda Poschmann이 동시대 ‘희곡’의 특징을 기술하면서 제안한 것이기 때문이다.(Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext: Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramatische Analyse*, Tübingen: Niemeyer, 1997) 레만 또한 동시대 작가들의 희곡을 언급하는 맥락에서 이 표현을 인용하고 있다. PT, 14 참조.

의 패러다임' 혹은 간단히 '드라마적 패러다임'이라 부른다.<sup>28</sup> 그러나 오늘날 이러한 패러다임은 더 이상 유효하지 않다.<sup>29</sup> “‘포스트드라마적’이라는 수식어는 드라마적 패러다임의 정당성 ‘이후’에, 드라마 너머에서 작동하는 연극을 지칭한다.”<sup>30</sup> 요컨대 동시대 연극이 포스트드라마적인 것은 “연극과 드라마가 서로 반목하여 전에 없이 거리를 두게” 되면서,<sup>31</sup> 드라마가 더 이상 연극을 규정하는 요소가 아니게 되었기 때문이며, 다음과 같은 주장이 그다지 놀랍지 않은 것이 되었기 때문이다. “연극은 드라마가 없이도 존재한다.”<sup>32</sup>

드라마와 갈라서고 독자적인 길에 들어선 동시대 연극의 향방에 관하여 레만은 다음과 같이 말한다. “연극은 스스로를 문학으로부터 해방시켰지만, 동시에 문화적 기능 일반에 있어서는 문학 담론에 더욱 가까워지고 있다.”<sup>33</sup> 스스로의 예술적 가치를 근거할 다른 무엇이 필요하지 않게 되면서, 연극은 문학과 마찬가지로 자율적인 예술의 지위를 주장하게 되었으며, 텍스트의 실연이나 세계의 재현이라는 기존의 과업에서 벗어나 공연예술의 고유한 가능성에 매진하게 되었다는 것이다. 레만이 포스트드라마 연극이라는 새로운 용어를 주창하면서, 특별히 ‘포스트모던 연극’이라는 기존의 용어를 배척하는 이유가 여기에 있다.<sup>34</sup> ‘포스트모던’이 모더니즘 이후 또는 모더니티의 거부를 표지하는 반면에, 모방이나

<sup>28</sup> PT, 20, 25 참조.

<sup>29</sup> 드라마적 패러다임이 더 이상 유효하지 않다는 것은, 연극을 당연히 드라마의 실연으로 간주하는 일이 더 이상 타당하지 않다는 뜻이지, 드라마를 실연하는 연극들이 더 이상 존재하지 않는다는 뜻이 아니다. 『포스트드라마 연극』 제 3판 서문에서 레만은 다음과 같이 말한다. “사실상 이 책은 드라마 연극이 여전히 존재하며 계속해서 대중의 주의를 끈다는 사실을 조금도 부정하지 않는다.”(PT, n.pgn)

<sup>30</sup> PT, 30.

<sup>31</sup> PT, 43.

<sup>32</sup> PT, 43.

<sup>33</sup> PT, 11.

<sup>34</sup> 레만은 포스트드라마 연극과 포스트모던 연극의 개념적 외연이 상당 부분 겹친다는 점을 의식하면서, ‘드라마적 전통과의 단절’이라는 명확한 연극사적 내포를 가진 자신의 개념이 ‘포스트모던 연극’보다 실제 연극 현상을 기술하는 데 적합하다고 주장한다. “[기존에] 포스트모던이라 명명된 연극적 실천들의 특징은 [...] 모더니티의 거부가 아니라 드라마적 전통의 거부를 드러내는 데 있다. [...] 내적 논리를 지닌 이야기의 진행이 더 이상 중심이 아닐 때, [...] 연극은 모더니즘을 넘어설 가능성을 질문하는 것이 아니라 구체적으로 드라마를 넘어설 가능성을 질문하는 것이다.” PT, 29.

재현에서 벗어나 예술의 자율성과 고유성을 추구하는 것은 ‘모더니즘적인’ 계기이기 때문이다.<sup>35</sup> “새로운 연극 미학은 모더니즘 자체에 대한 포기를 의미하지 않고도 플롯이나 드라마의 완전성에 대한 거부를 일관되게 실천한다.”<sup>36</sup>

레만이 포스트드라마 연극의 전사前史를 추적하면서 영화, 텔레비전, 비디오와 같은 새로운 매체의 발전을 강조하는 것은 이러한 맥락에서다. 사진의 발명이 근대 회화에 영향을 미친 것과 마찬가지로, 경쟁 매체들의 압력이 ‘연극적인 것’의 고유성에 대한 탐구를 추동했다는 것이다.<sup>37</sup> 드라마의 실연이나 ‘행동의 모방’과 같은 특질이 더 이상 연극에만 고유한 것이 아니게 되면서, 연극의 고유성으로서 중요하게 부각된 것은 연극이 관객 앞에서 실제로 일어난다는 사실이다. 따라서 그는 연극을 다음과 같이 정의한다.

“미적 대상을 생산하거나 매체를 통해 소통하는 다른 모든 예술과 달리, 연극에서는 수용 행위(공연 관람) 뿐만 아니라 미적 행위(공연) 자체가 지금 여기에서 실제로 행하는 것으로서 일어난다. 연극이란 연극 공연과 관객이 일어나는 공간에서 공연자와 관객들이 그곳의 공기를 호흡하면서 함께 보낸 삶의 시간이다.”<sup>38</sup>

레만은 대본, 대사, 인물, 행동, 모방 등 일반적으로 연극을 구성한다고 여겨지는 요소들을 배제함으로써 연극의 개념을 최대한 열어두고 있다. 예컨대 ‘공연과 관객이 일어나는 공간’이라는 표현은 좁은 의미의 극장 개념을 넘어서기 위해서, 그리고 ‘공연자’라는 단어는 허구적 인물을 연기한다는 의미를 비껴가기 위해서 선택된 것이라고 볼 수 있다. 지금 여기에서 실제로 펼쳐진다는 최소한의 조건 외에 연극이 무엇인지, 또 무엇일 수 있는지는 정해져 있지 않다. 그것은 각각의

---

<sup>35</sup> 레만은 모더니즘을 예술의 자율성을 추구하는 실천으로서, 아방가르드를 삶과 예술의 경계를 문제삼는 실천으로서 구분하여 이해한다. 가령 다음과 같은 문장에서 그가 두 개념을 명확하게 구별하고 있음을 확인할 수 있다. “‘재연극화’ 개념을 고전적 모더니즘의 맥락에서 사용함으로써 암시될 수 있는, 아방가르드를 미학화하는 환원은 피해야 한다. 삶과 예술 사이의 경계를 넘어서고자 했던 아방가르드의 소망은 [...] 재연극화의 모티프이기도 했다.”(PT, 83) 두 개념의 이러한 구분과 관련해서는 조주연, 「아방가르드와 모더니즘: 그 개념적 혼란에 관한 소고」, 『미학』, vol. 29, 2000, pp. 171-97 참조.

<sup>36</sup> PT, 30.

<sup>37</sup> PT, 81-82.

<sup>38</sup> PT, 12.

작업들이 답해야 할 물음으로서 열려 있으며, 따라서 동시대의 포스트드라마적 공연들은 연극의 한계와 가능성을 타진하는 가운데 다양한 형태로 나타나게 되는 것이다.

오늘날 포스트드라마 연극이라 일컬어지는 현상들을 이론화하려는 시도는 레만 이전에도 있었다. 하지만 그러한 시도들에서 연극이 문학 텍스트의 실연이라는 생각은 공고하게 유지되었다. 대표적인 예로 폰브리앙Chantal Pontbriand과 페랄Josette Féral의 퍼포먼스론을 들 수 있다.<sup>39</sup> 이들은 퍼포먼스를 1960년대 이후 음악, 미술, 무용 등 예술 간의 경계가 무너지면서 나타난 현상으로 파악하고,<sup>40</sup> 그것을 연극에 반하는 것으로서 개념화했다. 폰브리앙은 퍼포먼스가 지금 여기에서 “실시간으로” 펼쳐진다는 점을 강조하면서 “퍼포먼스는 현존하며, 재-현하지 않는다.”고 단언한다.<sup>41</sup> 페랄은 퍼포먼스를 “연극적 환영을 거부”하는 실천으로 파악한다.<sup>42</sup> 그런데 이러한 주장의 바탕에는 연극이 ‘텍스트의 재현’이라는 전제가 있다. 이들은 퍼포먼스가 연극적 수단을 사용하지만 텍스트를 실연하지 않기 때문에 연극으로 규정될 수 없다고 본 것이다. 한편, 비슷한 시기 미국의 퍼포먼스 연구에서는 퍼포먼스 개념이 다른 방식으로 이해되었다. 셰크너Richard Schechner가 퍼포먼스 행위를 놀이, 게임, 스포츠, 연극, 제의로 범주화한 이래로,<sup>43</sup> 퍼포먼스는 공연예술뿐만 아니라 퍼포먼스 ‘로서’ 간주되는 다양한 사회문화 현상을 포괄하는 개념으로 통용되었다. 폰브리앙과 페랄이 연극과 퍼포먼스를 상호 배타적인 것으로 개념화한 것과 달리, 미국의 퍼포먼스 연구에서 퍼포먼스는 기본적으로 연극을 포함하는 개념이었다.

---

<sup>39</sup> Chantal Pontbriand, “The Eye Finds No Fixed Point on Which to Rest...”, Trans. C. R. Parsons, *Modern Drama*, vol. 25, no. 1, 1982, pp. 154–62.; Josette Féral, “Performance and Theatricality: the Subject Demystified”, Trans. Terese Lyons, *Modern Drama*, vol. 25, no. 1, 1982, pp. 179–81.

<sup>40</sup> Chantal Pontbriand, 앞의 글, p. 154, Josette Féral, 앞의 글, p. 170 참조. 이들의 퍼포먼스 개념은 소위 ‘퍼포먼스 예술’이라 불리는 조형예술 계열의 작업과 트리샤 브라운, 메러디스 몽크, 필립 글래스, 리처드 포만, 로버트 윌슨 등의 공연예술 작업을 아우른다.

<sup>41</sup> Chantal Pontbriand, 앞의 글, p. 155.

<sup>42</sup> Josette Féral, 앞의 글, p. 171.

<sup>43</sup> Richard Schechner, “Approaches to Theory/Criticism”, *The Tulane Drama Review*, vol. 10, no. 4, 1966, pp. 20–53. Rpt. in *Performance Theory*, Routledge, 1988.

문제는 이러한 관점들 중 어느 한쪽도 동시대 연극을 기술하는 적당한 이론적 범주를 제시하지 못했다는 점이다. 셰크너식의 퍼포먼스 개념은 그 외연이 상당히 넓으므로, 동시대 현상을 구체적으로 가리키기 위해서는 이를테면 ‘포스트모던’ 퍼포먼스라든가 ‘해체적’ 퍼포먼스 같이 대상을 한정하는 다른 개념이 필요했다. 폰브리앙이나 페랄의 경우, 연극과 퍼포먼스의 이분법 자체가 문제를 일으켰다. 가령 페랄은 연극이 재현에서 벗어날 수 없지만, “이미 퍼포먼스에 속하는 윌슨과 포먼의 작업은 예외”라고 주장하는데,<sup>44</sup> 이러한 예외 운운은 그 자체 두 연출가의 작업이 ‘연극’이라는 직관을 함축하는 것이다. 즉 연극을 텍스트의 실연으로 한정하고 퍼포먼스를 그러한 경계 바깥의 실천으로 개념화하는 방식으로 서양 연극의 텍스트 중심적 전통에 도전하는 새로운 ‘연극’들을 설명할 수 없었다.

이에 비해 레만은 폰브리앙과 페랄이 ‘연극’이라 여긴 것을 ‘드라마 연극’으로 한정하고, 공연 자체의 역동적 과정을 연극으로 이해한다. 이를 통해서 한편으로는 연극과 퍼포먼스의 이분법을 무화시키며, 다른 한편으로는 ‘포스트드라마적’이라는 새로운 범주를 제시함으로써 셰크너식 퍼포먼스 개념의 요구에도 부응한다. 레만의 관점에서는 전통적인 의미에서 연극으로 규정되기 어려운 1970년대 이후의 공연들, 예컨대 ‘탄츠테아터’나 로버트 윌슨의 ‘오페라’가 오히려 ‘연극적인’ 연극이 된다. 왜냐하면 그러한 작업들은 공연의 역동성 자체를 연극의 일차적인 관심으로 삼으면서, 드라마적 관습 바깥에서 ‘연극으로서 연극’의 영역을 탐구하기 때문이다.<sup>45</sup> 이러한 맥락에서 그의 이론은 “퍼포먼스적인 것과 연극 속에서 연극적인 것의 긍정적 가치에 대해 논하는 공간을 열었다는” 평가를 받는다.<sup>46</sup>

일각에서는 ‘포스트드라마적’이라는 용어가 단순히 ‘드라마적이지 않은’ 이질적인 현상들을 포괄하여 지칭할 뿐이며, 따라서 실체가 없는 개념이라고 비판

<sup>44</sup> Josette Féral, 앞의 글, p. 175.

<sup>45</sup> 레만에 따르면 “연극으로서 연극의 미적 특질”은 “생생한 현재, 몸의 특유한 기호학, 공연자의 제스처와 움직임, 음향으로서 언어의 구성적·형식적 구조, 모사를 넘어선 시각적 특질, 나름대로의 고유한 시간을 가진 음악적이고 리드미컬한 진행 등”이다. PT, 51.

<sup>46</sup> Theron Schmidt, “Acting, Disabled: Back to Back Theatre and the Politics of Appearance”, *Postdramatic Theatre and the Political*, Eds. Karen Jürs-Munby, Jerome Carroll, and Steve Giles, Bloomsbury, 2013, pp. 189.

한다.<sup>47</sup> 이러한 비판의 핵심은 포스트드라마 연극이 구체적으로 ‘어떤’ 연극인지를 알 수가 없다는 것인데, 그러나 이는 포스트드라마 연극이라는 말이 느슨하게 사용되는 경향과 실제 개념을 혼동한 것이거나, 그 개념의 의의를 비껴가는 것이다. 왜냐하면 포스트드라마적인 연극이 구체적으로 ‘어떤’ 연극인지를 물을 때, 그러한 물음에서 ‘연극’의 개념 자체는 의문에 붙여지지 않기 때문이다. 포스트드라마 연극에 속하는 실제 현상들이 다양하게 나타나는 것은 어찌 보면 당연한 일이다. 연극이란 무엇인가의 규정 자체가 열려있는 한 포스트드라마적인 것의 외연 또한 열려 있기 때문이다. 개념의 외연이 열려 있다고 해서 그 개념의 내포가 불명확한 것은 아니다. 오히려 그 외연이 닫혀 있다면, ‘포스트드라마적’이라는 범주는 동시대 연극을 가리키는 개념으로서 유효할 수 없을 것이다.

## 2) 실재적인 것의 미학과 연극적 소통 구조의 변화

레만은 포스트드라마 연극의 특징이 “연극적 기호의 사용 방식 변화”에 있다고 주장한다. 그런데 이때 ‘기호’라는 말은 매우 넓은 의미에서 사용된 것이다.

“연극적 기호라는 개념은 그것이 갖는 모든 차원의 함의를 포함한다. 그것은 고정된 정보를 전달하는 기호들, 즉 식별 가능한 기호의 외연을 가리키거나 그것을 명백하게 내포하는 기호들 뿐만 아니라, 사실상 연극의 모든 요소들을 포함한다. 이목을 끄는 신체성, 특정한 양식화된 동작, 또는 무대 배치조차, 단순히 그것들이 특정한 강조 하에 현시되었다는 사실에 의하여, 명백히 집중을 요구하는 표명이나 몸짓이라는 의미에서 ‘기호’로서 수용되며, 공연 프레임의 강화를 통해서 개념적으로 고정되지 않은 채 ‘의미가 통한다make sense.’”<sup>48</sup>

인용문에서 ‘연극적 기호’는 관객의 지각에 제공되는 모든 감각적 형태들, 다시 말해 공연에서 사용되는 연극적 수단 일체를 가리킨다. 위의 인용문에서 레만이 명시하듯이 그것은 기표와 기의의 고정된 관계를 전제하는 개념이 아니다. 그것

<sup>47</sup> 목정원, 「포스트모던적 비재현 연극의 미학: 말할 수 없는 것을 증언하기—리오타르의 분쟁 및 비인간 개념을 중심으로」, 서울대학교 미학과 석사학위논문, 2011, pp. 68-69; 이재민, 「포스트드라마 연극」, 『드라마연구』, vol. 52, 2013, p. 145.

<sup>48</sup> PT, 139.

은 연극 공연이 관객에게 현시하는 모든 것을 가리킨다. 따라서 포스트드라마 연극의 특징은 달리 말해서 연극적 수단들의 사용 방식, 또는 연극의 현시 방식의 변화에 있다고 할 수 있다.<sup>49</sup>

포스트드라마적 현시 방식의 특징으로 레만은 우선 ‘종합의 중지’를 든다. 그것은 포스트드라마 연극에서 나타나는 의미 연관의 총체성의 부재를 가리킨다. 드라마 연극에서는 드라마 텍스트가 의미 내용의 원천으로서 그 내용을 구현하는 다른 모든 수단들에 대해 지배적 우위를 가지는 반면, 포스트드라마 연극에서 문자 텍스트는 연극을 이루는 다양한 요소 중 하나일 뿐이다.<sup>50</sup> 따라서 포스트드라마 연극에는 연극적 수단들 사이의 관계를 규정하고 종합하는 상위의 원리가 부재하게 된다. 즉 연극적 수단들의 ‘탈위계화’가 나타난다.<sup>51</sup> 레만이 ‘종합 *Synthese*’이라는 단어의 음가를 활용하여 “의미-정립 *Sinn-Thesis*의 중지”라고도 쓰듯이,<sup>52</sup> 종합의 중지는 관객으로 하여금 하나의 일관된 내용이나 주제를 파악하는 일을 어렵게 만든다.

또한 포스트드라마 연극에서는 각각의 연극적 수단이 그 물질성 자체로 자율적인 미적 경험의 대상이 된다.<sup>53</sup> 현시된 것이 다른 무엇을 나타내거나 전달하는지가 중요하지 않게 되면서, 그것의 고유한 질감 자체가 중요하게 부각되는 것이다. 요컨대 포스트드라마 연극에서 연극의 현시 방식이 변화했다면, 이는 이러저러한 현시 방식에서 다른 방식으로 변화한 것이 아니라, 현시 자체가 강조되는 방식으로 변화한 것이라고 할 수 있다.

이러한 맥락에서 포스트드라마 연극은 흔히 ‘무엇’이 아니라 ‘어떻게’의 연극이라고 일컬어진다.<sup>54</sup> 그러나 이러한 설명은 애매한데, 왜냐하면 어떻게 전달하는가 하는 문제는 여전히 전달해야 할 ‘무엇’을 전제하는 것일 수 있기 때문이다.

<sup>49</sup> PT, 73 참조.

<sup>50</sup> PT, 137. “포스트드라마적인 연극 형식에서 (만약 텍스트가 무대화되는 경우라면) 텍스트는 몸짓, 음악, 시각 등의 전체 구성 요소와 동일하게 여겨질 뿐이다.”(PT, 73)

<sup>51</sup> PT, 146-49 참조.

<sup>52</sup> PT, 142.

<sup>53</sup> PT, 167.

<sup>54</sup> 이경미, 「현대연극에 나타난 포스트아방가르드적 전환 및 관객의 미적 경험」, 『한국연극학』 vol. 37, 2009, p. 228; 김기란, 「동시대 포스트드라마 연극이 환기하는 새로운 개념들」(역자 해설), 『포스트드라마 연극』, 김기란 역, 현대미학사, 2013, pp. 531.

실제로 이야기의 파편화나 공연자의 몸의 움직임과 질감을 전면에 내세우는 것은 포스트드라마 연극의 전형적인 특징이지만, 드라마 연극 중에도 그러한 요소들을 활용하는 연극이 얼마든지 있을 수 있다. 텍스트를 파편화하거나 퍼포먼스적인 요소를 강조함으로써 텍스트 내용에 대한 연출가의 이해와 해석을 전달하고자 한다면 여전히 텍스트의 우위가 유지되기 때문이다. 레만이 강조하듯이, “결국 양식적 계기를 드라마적 미학의 맥락에서 읽을지 포스트드라마적 미학으로 읽을지에 대한 결정은 요소들의 짜임관계에 달려 있다.”<sup>55</sup>

그렇다면 포스트드라마 연극은 차라리 ‘왜’의 연극이라고 규정될 수 있을 것이다. 포스트드라마 연극에서 문제가 되는 것이 자율적인 예술로서 연극의 고유한 가능성인 한에서, 포스트드라마적인 작업들은 그 작업이 왜 연극을 통해서 이루어져야 하는가를 문제삼지 않을 수 없기 때문이다. 어떤 작업이 이를테면 영화나 문학이 아니라 연극의 형식을 취해야 할 이유가 무엇인가? 거기에는 어떤 독특한 가능성과 조건들이 있는가? 이러한 물음과 관련하여 포스트드라마 연극에서 특별히 문제가 되는 것은 연극에 고유한 실재와 허구 사이의 긴장이다. 한편으로 연극은 그것이 공연 전에 미리 구성되고 연습된 것인 한에서 ‘연극일 뿐’인 것으로 지각된다. 즉 관객에게 보여주기 위해서 꾸며낸 것, 허구적인 것으로서 지각된다. 하지만 다른 한편으로, 연극은 ‘실재적인 것<sup>the real</sup>’ 없이는 만들어지지 않는다.<sup>56</sup> 살아있는 공연자의 몸과 실재하는 사물들을 관객에게 현시하지 않고서는 존재하지 않는다. 말하자면 가장 허구적인 이야기를 무대화하는 연극조차 ‘실제로’ 펼쳐지지 않을 수가 없는 것이다.

드라마 연극에서 이러한 긴장은 드라마의 총체성을 통해서 해결된다. 레만은 종종 드라마를 회화의 ‘프레임’에 비유하며, 드라마의 총체적 질서를 ‘원근법’에 비유한다.<sup>57</sup> 그는 드라마 연극의 공간을 ‘은유적인’ 것으로 규정한다.<sup>58</sup> 드라마 연극이 만들어내는 무대 위의 세계는 관객이 살아가는 실제 삶의 세계와 다른 하나의 독립적인 시공간이면서, 동시에 실제 세계와 등치될 수 있는 하나의 모형 세계이기도 하다. 예를 들어 연극 <햄릿>의 막이 오르는 순간 무대 위의 배

<sup>55</sup> PT, 26.

<sup>56</sup> PT, 176.

<sup>57</sup> PT, 134, 170 참조.

<sup>58</sup> PT, 287-89 참조.



우는 이제 햄릿이며, 이는 명백하게 하나의 은유다. 그리고 이러한 은유를 뒷받침하는 것, 다시 말해 배우를 배우 자신이 아니라 햄릿으로 보게 만드는 것이 바로 원근법과 유비되는 드라마의 총체적 ‘프레임’이다.

반면 포스트드라마 연극에서 실재적인 것은 연극의 근원적인 가능성으로서 전경화된다.<sup>59</sup> 가령 드라마적 프레임의 해체에 따라서 배우를 햄릿으로 보아야 할지 배우 자신으로 보아야 할지는 그 자체 ‘결정 불가능한’ 문제가 된다.<sup>60</sup> 배우가 자신을 햄릿의 은유가 아니라 실재하는 몸으로서 드러낼 때, 관객은 그가 서 있는 곳을 덴마크가 아니라 공연이 펼쳐지는 지금 여기의 실제 공간으로 지각한다.<sup>61</sup> 즉 연극이 공연자와 관객이 함께 경험하는 지금 여기의 시공간으로서 열리게 되는 것이다. 레만은 포스트드라마 연극의 공간을 ‘환유적’이라고 규정한다. “그것은 물론 시공간적으로 프레임화된 조각이지만 동시에 인접한 일부이며, 그런 의미에서 삶의 세계의 파편이다.”<sup>62</sup> 그러나 이는 연극에 언제나 근원적인 가능성으로 존재하는 실재적인 것의 차원이 전경화되는 것이지, 연극이 ‘실제’ 사건의 지위로 비약함을 의미하지 않는다. 왜냐하면 무대 위의 허구적 세계와 객석의 실제 세계를 나누는 드라마의 프레임이 사라진 후에도 연극은 여전히 ‘연극’이라는 이유로 실제 시공간과 구별되기 때문이다. 포스트드라마 연극을 ‘시공간적으로 프레임화’ 하는 것은 ‘연극’이라는 프레임인 것이다. 레만이 주장하듯이, 포스트드라마 연극이 실재적인 것을 다루는 요점은 “실재를 주장하는 것이 아니라, 다루는 것이 실제인지 아니면 허구인지가 결정 불가능함에서 생겨나는 불확실성이다.”<sup>63</sup>

따라서 레만은 ‘무대화staging’와 ‘공연performance’의 구분이 포스트드라마 연극에서는 더 이상 가능하지 않다고 주장한다.<sup>64</sup> 무대화는 창작자가 공연을 통해서 구현하고자 한 것, 의도한 것을 가리키며, 공연은 매번 관객 앞에서 펼쳐지는 것, 그리하여 관객이 실제로 경험하는 것을 가리킨다. 무대화는 각각의 공연들에

---

<sup>59</sup> PT, 171.

<sup>60</sup> PT, 171.

<sup>61</sup> PT, 287.

<sup>62</sup> PT, 288.

<sup>63</sup> PT, 173.

<sup>64</sup> PT, 170-71 참조.

대하여 일종의 ‘원본’으로서 지위를 지니지만, 실제로는 관념적인 것으로서만 존재한다. 연극을 ‘희곡의 무대화’로 상정하는 드라마 연극의 패러다임에서, 관객은 창작자가 ‘만들어내고자 한 것’을 공연에서 경험한다고 여겨진다. 그러나 포스트드라마 연극에서 공연에 선행하는 심급은 존재하지 않으므로, 창작자가 만들어 내고자 하는 것은 단순히 ‘관객이 경험하는 것’이 된다. 이는 포스트드라마 연극의 소통 구조를 변화시킨다. 드라마 연극은 관객의 세계로부터 분리된 하나의 세계를 관객 앞에 내놓고자 하며, 따라서 관객은 일상의 시간을 떠나서 다른 시간으로 들어가기로 요구받는다.<sup>65</sup> 그러나 포스트드라마 연극에서 연극의 시간을 관객이 사는 삶의 시간과 구분하는 드라마의 ‘프레임’은 더 이상 유효하지 않다. “닫힌 프레임으로서 시작과 끝을 가진 시간의 단일성은 물러나고, 구조적으로 시작도 중간도 끝도 갖지 않는 원칙적으로 열린 과정성으로서, 다층적 의미에서 배우와 관객에 의해 ‘공유된’ 시간의 차원이 들어선다.”<sup>66</sup> 레만은 이러한 공유된 시공간을 가리켜서 ‘상황’이라고 부른다. 포스트드라마 연극 관객은 연극을 관망하는 위치가 아니라 상황 ‘안에서’ 상황을 경험하게 되며, 관객이 연극에서 이해하는 내용이 아니라 공연자와 함께 경험하는 과정 자체가 연극의 중심이 된다는 것이다.<sup>67</sup>

레만에 따르면, “연극은 드라마의 고전적 미학이 겨우 잠재웠던 실재와 환영 사이에서 불가피하게 동요하게 된다.”<sup>68</sup> 여기서 한 가지 주의해야 할 것은 포스트드라마적 실재적인 것의 미학이 모더니즘 연극의 반환영주의와는 다르다는 것이다. 모더니즘의 반환영주의는 관객이 연극의 환영으로부터 빠져나오기를 원했지만 공연자와 관객이 경험하는 공연의 상황 자체를 연극의 중심으로 삼지는 않았다. 예컨대 브레히트는 관객의 ‘여기 있음’을 강조하면서, 연극을 보는 도중에 담배를 피울 수 있는 관객, 즉 연극에 폭 빠져들지 않고 지금 여기의 시간에 머무는 관객을 바랐다.<sup>69</sup> 하지만 그가 말하는 ‘여기’는 드라마적 프레임 바깥의 공간으로서 관객이 사는 삶의 실재를 의미하며, 이는 연극의 환영적 ‘저기’와 구별

<sup>65</sup> PT, 328.

<sup>66</sup> PT, 327.

<sup>67</sup> PT, 241, 327.

<sup>68</sup> PT, 192.

<sup>69</sup> PT, 328.

된다.<sup>70</sup> 포스트드라마 연극에서도 관객의 ‘여기 있음’은 강조된다. 그러나 포스트드라마 연극의 ‘여기’는 공연자와 관객이 경험하는 ‘연극의’ 상황 자체를 의미한다.

포스트드라마 연극이 공연자와 관객이 함께하는 지금 여기의 상황을 연극의 중심으로 삼는다면, 그것을 논하는 데 있어서 가장 중요한 것은 관객의 직접적 경험을 해명하는 일이 될 것이다. 그러나 『포스트드라마 연극』에서 레만은 별도의 관객론을 제시하지 않고 있다.<sup>71</sup> 관객의 경험에 관한 언급은 『포스트드라마 연극』 전체에 걸쳐 곳곳에서 이루어지며, 포스트드라마 연극의 특징에 대한 기술이나 구체적인 사례 분석과 복잡하게 얽힌 형태로 나타나 있다. 따라서 다음 절에서는 우선 레만의 저작에 나타난 관객에 관한 논의를 추려보고, 거기에서 포스트드라마 연극의 ‘의미’와 ‘유아론적 수용’에 관한 문제가 제기될 수 있음을 살펴볼 것이다.

## 2. 포스트드라마 연극 관객과 공동체의 문제

레만은 포스트드라마 연극이 관객의 지각 방식을 변화시킨다고 주장한다.<sup>72</sup> 새로운 지각 방식의 특징에 대한 그의 주장은 크게 두 가지로 요약될 수 있다. 첫째, 포스트드라마적 ‘종합의 중지,’ 즉 기호들 사이의 총체성의 부재는 관객의 지각을 보다 ‘능동적’으로 만든다. 여기에는 우선 인간의 지각이 종합을 추구하는 경향이 있으며 연관성의 부재를 쉽게 견디지 못한다는 전제가 있다.<sup>73</sup> 연극적

---

<sup>70</sup> 레만이 브레히트의 연극을 드라마 연극의 극복이 아니라 드라마 연극의 완성으로 보는 점에 대해서는 앞서 설명했다. 레만은 브레히트가 관객으로 하여금 무대를 보다 의식적으로 수용하고 이를 통해서 자신의 현실을 반성할 수 있었을지 몰라도, 관객의 위치를 결정적으로 바꾸지는 못했다고 주장한다.

<sup>71</sup> 『포스트드라마 연극』 제 3판 서문에서 레만은 자신의 연구가 명시적으로 ‘생산’의 측면에 초점을 맞추고 있음을 인정하면서, 그것이 새로운 현상을 이해하는 어휘를 마련하고자 하는 의도에서 비롯된 것임을 밝히고 있다. Hans-Thies Lehmann, “Vorwort zur 3.Auflage”, PT, n.pgn.

<sup>72</sup> “포스트드라마 연극에는 통합적이고 폐쇄적인 지각을 대신하는 개방적이고 파편적인 지각에 대한 요구가 명백히 들어 있다.” PT, 140.

<sup>73</sup> PT, 143.

수단들 사이의 유기적 연결이나 총체적 구조화가 사라질 때, 관객은 단순히 혼란에 빠지는 것이 아니라 연관성을 스스로 구하게 되며, 그러한 가운데 집중과 상상이 강화된다는 것이다.<sup>74</sup> 이 과정에서 발생하는 서로 다른 감각들 사이의 연관을 레만은 ‘조응correspondance’이라고 부른다. “새로운 연극의 관객들은 즐거워 하면서, 지루해 하면서, 혹은 필사적으로, 연극이라는 ‘사원’에서 보들레르식의 ‘조응’을 찾는다.”<sup>75</sup> 보들레르Charles Baudelaire는 예술의 이상이 서로 다른 감각들의 조응, 즉 공감각syanaesthesia을 실현하는 것이라고 생각했다. 그는 바그너Richard Wagner의 음악극에서 자신의 조응론의 현현을 보았다. 그러나 바그너의 총체 예술이 공감각적인 작품을 구현했다면, 레만이 주장하는바 포스트드라마 연극의 공감각은 작품이 아니라 “[관객의] 감각에 발생하는” 것이다.<sup>76</sup> 그는 감각적 종합[synaesthesia]의 경험이 작품에서 종합이 물러날 때 더욱 활성화될 수 있다고 본다.<sup>77</sup> 동시다발적으로 주어지는 파편적인 기호들이 오히려 거기에서 어떤 종합을 구하고자 하는 운동을 촉진할 수 있다는 것이다.

둘째, 레만은 포스트드라마 연극 관객의 지각이 보다 ‘개방적’이 된다고 주장한다. 그는 이러한 개방성을 정신분석학에서 말하는 ‘고르게 떠 있는 주의’와 유사한 것으로 설명한다. 고르게 떠 있는 주의란 정신분석가가 내담자의 말을 들을 때 사용하는 기술로, 단순히 내담자가 하는 말의 내용에만 주의를 기울이는 것이 아니라, 내담자의 모든 말과 사소한 행동에까지 고루 주의를 개방하는 것을 가리킨다.<sup>78</sup> 레만에 따르면 정신분석가에게, 그리고 포스트드라마 연극의 관객에게 중요한 것은 다음과 같은 것이다.

<sup>74</sup> PT, 143–44.

<sup>75</sup> PT, 144. 레만은 보들레르의 시 <조응>에서 ‘사원’이라는 표현을 인용하고 있다. “자연은 하나의 사원, 그 살아있는 기둥들에서/ 때로 혼돈한 말을 새어보내니/... //머얼리서 혼합되는 긴 메아리인 양/향과 색과 음이 서로 화답한다”(Charles Baudelaire, 『악의 꽃』, 김봉구 역, 개정증보판, 민음사, 1996.)

<sup>76</sup> PT, 144.

<sup>77</sup> PT, 144, 151 참조.

<sup>78</sup> Sigmund Freud, “Recommendations to Physicians Practising Psycho-Analysis”, Trans. Joan Riviere, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Ed. James Strachey, vol. 12, Hogarth Press, 1958, pp. 109–20.

여기에서 중요한 것은 즉각적으로 이해하지 않는 것이다. 전혀 예측 불가능한 지점에서 이전에 말해진 것을 완전히 새롭게 조망할 연관, 조응, 실마리들을 발견할 수 있도록 지각은 철저히 개방되어야 한다. 따라서 의미작용은 원칙상 유보된 채 남는다.<sup>79</sup>

동시다발적으로 주어지는 파편적 기호들이 단순히 병치된 것인지 서로 연관성을 가진 것인지를 확정할 길이 없으므로, 관객은 즉각적인 이해를 추구하는 대신 당장에 무의미해 보이는 감각적 인상까지도 최대한 수용하게 된다는 것이다. 그런데 개방적인 지각과 종합하는 지각 사이에는 “구체적인 특수성에 주의하는 동시에 전체를 지각하지 않으면 안 된다.”는 “체계적인 자가당착”이 있다.<sup>80</sup> 현시된 것에 하나하나 주의를 기울이는 지각은 불가피하게 종합을 유예시키고, 또한 최종적인 의미작용을 유보시키기 때문에, 관객은 지각의 개방과 종합을 오가는 끝없는 길항의 운동을 경험하게 된다는 것이다.

레만은 이러한 지각 방식 변화가 포스트드라마 연극의 자유로운 수용 가능성으로 이어진다고 주장한다.<sup>81</sup> 그에 따르면 포스트드라마 연극은 “관객들이 선택하고 결정할 수 있는 영역이 남아있는 사건”을 만들어 내며, 관객으로 하여금 “동시다발적으로 제공되는 사건들 중에서 그들이 참여하기 원하는 사건을 결정하도록 한다.”<sup>82</sup> 그는 동시대 관객이 “전에 없던 자유”를 누리지만, “모두가 그 자유를 달가워하는 것은 아니”라고 말하는데, 왜냐하면 그것은 무엇을 보고 들을 지부터 “스스로 선택하고 결정해야 하는 불편함”을 동반하기 때문이다.<sup>83</sup>

레만의 논의는 포스트드라마 연극이 관객의 능동적인 지각을 고무시키고, 자유로운 수용의 가능성을 연다는 것으로 간추려질 수 있다. 그런데 여기에서 주목해야 할 지점은 그가 말하는 ‘지각의 능동성’에 ‘감각작용의 다변화 또는 확장’과 감각된 것을 종합하는 ‘의식작용의 활성화’가 혼재되어 있다는 점이다.

<sup>79</sup> PT, 148–49.

<sup>80</sup> PT, 150.

<sup>81</sup> PT, 142 참조.

<sup>82</sup> PT, 150–51.

<sup>83</sup> Hans-Thies Lehman, “Réflexions sur le spectateur dans le théâtre pré- et postdramatique”, Trans. Corinne Fournier Kiss, *Critical Stages(International Association of Theatre Critics Webjournal)*, vol. 7, 2012, n. pag. Web. <http://www.critical-stages.org/7/reflexions-sur-le-spectateur-dans-le-theatre-pre-et-postdramatique/>

이에 따라 포스트드라마 연극 관객의 경험에 관한 후속 논의들은 크게 두 갈래의 접근으로 나누어져 왔다. 하나는 포스트드라마 연극이 관객에게 제공하는 해석의 자유를 강조하는 것이고, 다른 하나는 관객의 감각적 경험의 생생함과 강렬함을 강조하는 것이다.

우선 해석의 자유를 강조하는 논의들은 포스트드라마 연극이 관객의 자유로운 재구성을 요청한다고 보며, 거기에서 관객이 능동적이고 창조적인 의미 생산의 경험을 하게 된다고 주장한다. 말하자면 이들은 레만이 말하는 능동적 지각을 관객이 공연 작품의 의미를 스스로 구성해 내고 나름대로의 해석에 이르는 과정으로 이해하는 것이다.<sup>84</sup> 대표적으로 김형기는 작품의 메시지를 수동적으로 수용하는 드라마 연극의 관객과 달리, 포스트드라마 연극의 관객은 자신이 지각한 것으로부터 의미를 구성한다고 말한다.<sup>85</sup> 나아가서 그는 포스트드라마 연극에서 관객이 단순한 수용자를 넘어서 공동 생산자의 지위로 부상한다고 주장한다.<sup>86</sup>

그러나 포스트드라마 연극의 의미와 가치를 긍정하는 맥락에서 나오는 이러한 주장은 오히려 거기에 어떤 의미가 있는지 논하는 일을 어렵게 만드는 측면이 있다. 왜냐하면 예술 작품의 소통 과정에서 관객이 가지는 주권적 지위를 그 자체 가치로 긍정하는 가운데, 구체적인 공연의 과정에서 관객이 경험하는 것은 무엇인지, 거기에서 소통되는 의미는 어떤 것인지 하는 질문이 간과되기 때문이다. 또한 관객이 공연의 의미를 구성하는 주체라는 생각은 드라마 연극에도 충분히 적용될 수 있다는 점을 지적할 필요가 있다. 관객이 공연의 최종적 의미를 실현하는 주체로서 공동 생산자의 지위를 가진다는 주장은 수용 미학의 영향 하에 이미 1980년대부터 제기되어 온 것이다. 물론 드라마 연극 관객은 작품이 요구하는 해석의 도정을 따라가는 반면에, 포스트드라마 연극 관객은 자유롭게 자기 길을 찾아간다는 반론이 있을 수 있다. 그러나 이러한 자유가 ‘종합의 중지’ 즉

<sup>84</sup> 실제로 관객 지각의 능동성과 자유에 대한 레만의 주장에는 이러한 해석을 가능하게 할 만한 애매함이 있다. 가령 ‘고르게 떠 있는 주의’에 대한 그의 설명은 정신분석가가 사소한 실마리로부터 내담자의 담화 전체를 이해하게 되듯이, 관객 또한 예기치 못한 순간에 연극에 대한 총체적 이해에 도달할 수 있다는 뜻으로 해석될 수 있는 여지를 남긴다.

<sup>85</sup> 김형기, 『포스트드라마 연극의 지각방식과 관객의 역할: 수행적인 것의 미학의 성과와 한계』, 푸른사상, 2014, pp. 329-30.

<sup>86</sup> 김형기, 위의 책, p. 331.

포스트드라마 연극 특유의 해석 불가능하고 이해 불가능한 측면에서 기인한다는 점을 감안할 때, 다시 다음과 같은 반문이 제기된다. 애초에 주어진 도정도 도착해야 할 목적지도 없다면, 그래서 어떤 길을 따라가도 좋고 해매다가 멈추는 그곳이 바로 종착지라면, 그렇다면 우리가 거기서 길을 잃고 헤매야 할 이유는 무엇인가? “감상의 갈피를 잃은 듯한 인상, 공연을 더 이상 파악할 수 없다는 감각”이 포스트드라마 연극 관객에게 “무한한 자유의 감정”과 더불어서 “환멸”을 일으킨다는 파비스의 비판은 이러한 맥락에서 나오는 것이다.<sup>87</sup>

한편 포스트드라마 연극이 관객에게 불러일으키는 감각적 경험의 생생함과 직접성을 강조하는 경우, 그러한 경험의 의의가 무엇인지, 그 경험을 통해서 공연이 관객과 소통하고자 하는 바가 무엇인지에 대한 의문이 따라붙지 않을 수 없다. 그리하여 포스트드라마 연극이 현시하는 공연자의 몸의 물질성을 그 자체 연극의 가치로 긍정하는 논의들은 중국에 해석의 문제로 되돌아가는 경향이 있다. 포스트드라마 연극에서 중요한 것은 감각적 경험이며, 그러한 경험의 의미가 관객에 의해서 ‘사후적으로’ 재구성된다는 김기란의 주장을 대표적인 예로 들 수 있다.<sup>88</sup>

레만은 이해 불가능하고 해석 불가능한 경험을 포스트드라마 연극 특유의 경험으로서 강조하는 대신, 그러한 경험 자체에 어떤 의의가 있는지를 해명하는 데 관심을 둔다. 그는 ‘연극적 현시에 대한 극단적 강조’가 연극을 ‘텅 빈’ 것으로 만들 위험이 있다는 마차트 Wolfgang Iser의 지적을 거론하면서, 그것이 ‘오해’라고 일축한다. 레만에 따르면, “이러한 오해는 포스트드라마 연극에서 연극적 소통의 위치와 구조의 이동에 대해 정확하게 분석해야 할 필요성에 더욱 주목하게 만든다.”<sup>89</sup> 즉 포스트드라마 연극에서는 어떤 작품의 무대화가 아니라 공연이 일어나는 지금 여기의 상황이 중심이 되는데, 공연 작품 자체에 어떤 의미가 있는지를 묻는 것은 더 이상 유효하지 않다는 것이다. 가령 그는 포스트드라마 연극의 윤리적·정치적 가능성을 논구하면서, “정서들이 방출되고 뛰노는 유희적 상황”을 창조함으로써 연극이 “특정한 감정의 ‘훈련’을 달성”할 수 있다고 주장한

<sup>87</sup> Patrice Pavis, 「관객에 관한 현재적 연구」, 목정원 역, 『연극 평론』, vol. 65권, 2012, p. 119.

<sup>88</sup> 김기란, 앞의 글, pp. 540-41. 또한 PT, 256 참조.

<sup>89</sup> PT, 244.

다.<sup>90</sup> 그에 따르면 포스트드라마 연극은 공연자와 관객이 함께하는 ‘상황’을 만들어 내며, “거기서 관객은 자신이 경험하는 것이 자신뿐만 아니라 다른 이들에게도 달려있다는 것을 깨닫는다.”<sup>91</sup> 이를 가리켜서 레만은 포스트드라마 연극의 ‘책임의 미학’이라고 부르는데, 즉 ‘상황’으로서 연극이 관객으로 하여금 지금 여기 자신의 입회 사실을 자각하게 하고, 이로써 관객에게 응답하고 관여해야 할 필요성과 책임을 환기시킨다는 것이다.<sup>92</sup>

『포스트드라마 연극』 곳곳에서 레만은 공동체의 모티프를 반복적으로 제시한다. 가령 그는 연극이 “특별히 공동체적 수용 형식”을 가지고 있다고 주장하며,<sup>93</sup> 포스트드라마 연극을 가리켜서 “무대와 관객의 포스트드라마적 시간 공동체”라고 부르기도 한다.<sup>94</sup> 연극이 지금 여기에서 실제로 일어나는 ‘사건’이라는 점을 가리켜서 그가 ‘상황’이라는 말을 즐겨 사용하는 것도 상황이라는 말이 끌어들이는 ‘공동적’ 함의 때문이라고 볼 수 있다. 고프만 Erving Goffman의 ‘사회적 상황’ 개념을 원용하여, “상황은 상호간의 감시가 일어날 때 시작되며 마지막에서 두 번째 사람이 떠나버릴 때 소멸된다.”고 말한다.<sup>95</sup> 상황은 언제나 두 사람 이상이 연루된 공동의 상황인 것이다.

이러한 모티프에 특히 주목해야 하는 이유는 그가 포스트드라마 연극이 ‘유아론적 수용’을 조장한다는 비판을 방어하는 맥락에서 특별히 연극의 ‘공동체성’을 언급하기 때문이다. “일부 비평가들은 여기에서 임의적이고 유아론적인 수용을 향한 사회적으로 위험하거나 혹은 적어도 예술적으로 미심쩍은 경향만을

---

<sup>90</sup> PT, 472.

<sup>91</sup> PT, 183.

<sup>92</sup> PT, 471. “이러한 실천의 한 결과는 참여자들이 그들이 살아내는 혹은 목격하는 것의 본성에 대해서 스스로 결정을 내려야 할 필요이다. 그들은 자신들이 이중의 사슬 속에 있음을 알게 된다. 하나는 미적 감상을 요구하고, 동시에 다른 하나는 일정 수준 ‘실제’라고 할 수 있을 책임의 반응을 요구하는 것이다.” (Hans-Thies Lehmann, “A Future for Tragedy? Remarks on the Political and the Postdramatic”, *Postdramatic Theatre and the Political*, Ed. Karen Jürs-Munby et al., Bloomsbury, 2013, p. 100)

<sup>93</sup> PT, 16.

<sup>94</sup> PT, 372.

<sup>95</sup> PT, 182.



볼지도 모른다.”고 말하면서, 레만은 포스트드라마 연극이 가능하게 하는 “한층 자유로운 나눔과 소통”의 형상을 다음과 같이 제시한다.<sup>96</sup>

여기서 발생하는 ‘공동체’는 유사한 자들의 공동체, 즉 공통의 모티프를 공유함으로써 유사해진 관객들의 공동체가 아니라, 각자의 관점을 하나의 전체로 녹여내지 않고 크고 작은 집단 안에서 공동성들을 (함께) 나누는 서로 다른 자들의 공동체성이다.<sup>97</sup>

그러나 동일성에 기초하지 않는 ‘서로 다른 자들의 공동체’는 어떻게 가능한 것인가? 그러한 공동체를 어떻게 공동체라고 할 수 있는가? 레만의 이러한 주장은 보다 자세한 해명을 요구하는 것이다. 하지만 레만은 그러한 공동체가 어떤 것인지, 그리고 그것이 연극을 통해서 어떻게 가능한지에 대해서 구체적으로 논구하는 데까지 나아가지 않는다.

본고는 포스트드라마 연극이 만들어 내는 해석 불가능하고 이해 불가능한 경험으로부터 어떤 의미를 구제하려고 시도하는 대신, 그러한 경험 자체에 대한 분석과 해명을 시도한다. 포스트드라마 연극의 의미를 관객이 어떻게 이해할 수 있는지 묻는 대신, 본고가 제기하는 물음은 다음과 같은 것이다. 포스트드라마 연극이 관객에게 제공하는 경험은 작품 자체의 이해나 해석 너머에서 어떻게 관객에게 ‘유의미한’ 경험이 될 수 있는가? 이러한 물음에 답하기 위해 필요한 관점을 마련하기 위해서, 다음 장에서는 장-뤽 낭시의 공동체론을 살펴본다. 그의 공동체 개념을 통해서 구성원의 동일성을 가정하지 않는 공동체가 어떻게 가능한지 살펴본다. 특히 그의 공동체 개념이 몸과 의미에 대한 사유, 그리고 미적 형식을 통한 실천의 요구서 이어지는 지점들에 주목해 볼 것이다.

---

<sup>96</sup> PT, 142.

<sup>97</sup> PT, 142.

## II. 낭시 공동체론: 서로 다른 자들의 공동체

### 1. 공동체 개념의 전환과 주체 개념의 해체

낭시는 공동체라는 말의 의미를 일반적으로 통용되는 그 말의 의미와 사뭇 다르게 사용한다.<sup>98</sup> 공동체라는 말이 보통 모종의 동일성identity에 기반한 집단, 다시 말해 구성원 모두가 하나의 정체성이나 이념 따위를 공유하는 집단을 가리키는 것과 달리, 낭시에게서 공동체란 무엇보다도 구성원 각자의 타자성alterity을 함의하는 것이다. 이 장에서는 이러한 타자성의 공동체, 즉 ‘서로 다른 자들의 공동체’가 무엇인지 그리고 어떻게 가능한지를 해명하고자 한다. 우선 이 절에서는 낭시의 논의를 따라서, 공동체를 달성해야 할 ‘과업œuvre, work’이나 생산해야 할 ‘작품œuvre, work’으로 여기는 기존의 공동체 사유가 어떤 문제들을 안고 있는지 살펴본다.<sup>99</sup>

『무위의 공동체』에서 낭시는 우선 오늘날 우리가 공동체라는 말로써 가리키는 바가 무엇인지를 문제삼고, 그러한 공동체 이해의 모순을 보이고자 한다. 그런데 그가 기존의 공동체 개념을 문제삼는 방식은 엄밀한 의미에서 ‘비판’이 아니라 ‘해체déconstruction, deconstruction’로서 이해될 수 있다. 낭시에 따르면, “해체한다는 것은 어떤 구조를 출현하게 했지만 그 구조에 의해서 가려져 있는 가능성

---

<sup>98</sup> 이안 제임스는 낭시가 공동체라는 말을 특이하게 사용한다는 점을 강조하면서 다음과 같이 말한다. “한 가지 분명한 점은 그가 공동체라는 용어를 사용하는 방식이 우리가 그것에 속한다고 생각할 수 있는 모든 관습적·전통적 의미들—그것이 정체성과 관련된 것이든, 유기체주의적인 것이든, 공산주의적인 것이든, 전체주의적인 것이든, 혹은 당신이 생각하는 그 무엇이든지 간에—과 다르다는 것이다. 그 말뜻에 담긴 모든 기대나 용어가 이해되는 방식들에 맞서서, 낭시는 동일성의 원칙이나 총체성의 형상을 초과하는 공동체의 경험에 대해서 사유하고자 하며, 혹은 그것을 위한 형상을 제공하고자 한다.” Ian James, *The Fragmentary Demand: An introduction to the philosophy of Jean-Luc Nancy*, Stanford University Press, 2006, p. 176.

<sup>99</sup> 『무위의 공동체』에서 낭시는 프랑스어 단어 ‘외브르œuvre’가 지닌 다양한 의미들, 예컨대 일, 과제, 과업, 목적, 작품, 작동 등의 뜻을 심분 활용하고 있기 때문에, 이에 맞춘 하나의 번역어를 찾기란 쉽지 않다. 국역본에서는 이 말이 달성해야 할 목적으로서의 일을 가리키는 맥락과 그러한 일의 결과를 가리키는 맥락을 나누어서, 전자의 경우는 ‘과제’로, 후자의 경우는 ‘작품’으로 새기는 방식을 취하고 있다(『무위의 공동체』, 279-80 옮긴이 해설 참조). 본고에서는 이러한 구분 방식을 따르되, 전자의 경우는 목적의 의미가 보다 분명히 드러나는 단어인 ‘과업’으로 갈음한다.

을 작동시키기 위해서 결합된 구조를 분해하고, 분리하고, 느슨하게 하는 것을 의미한다.”<sup>100</sup> 말하자면 해체는 어떤 체계의 작동을 가능하게 만드는 근원적 조건에 접근하기 위해서 그 구성 요소들을 뜯어보는 작업이라고 할 수 있다. 다만 이때 중요한 것은 구조가 느슨해질 때 비로소 드러나는 어떤 ‘맹점’이므로, 이는 전체를 구성 요소들 사이의 관계를 통해서 파악하려고 쪼개는 작업인 ‘분석’과 구별되어야 한다. 이러한 작업은 그것이 ‘파괴’가 아닌 한에서 체계가 작동하는 원리를 되짚어 가는 과정을 통해서만 이루어지며, 이 점에서 해체는 비판과 구별된다. 어떤 체계를 평가하고 문제를 지적하는 일이 대상의 외부에서 이루어질 수 있는 반면, 해체는 오로지 체계 내부에서만 이루어질 수 있는 것이기 때문이다. 중요한 것은 기존 체계의 내적 논리를 충실히 이해하는 일이다. 기존의 체계에 대한 비판이 그 체계에 대한 철저한 이해에 이르지 못한다면, 그것을 애써 무너뜨린 자리에 그것과 동일한 논리를 가진 체계가 새로이 들어서는 것을 막을 수 없을 것이기 때문이다.

낭시가 가장 먼저 주목하는 것은 공동체가 언제나 ‘상실된’ 것으로 표상된다는 점이다.<sup>101</sup> 상실의 모티프는 공동체와 사회에 관한 통념 가운데서 어렵지 않게 발견된다. 비근한 예로 산업 사회가 들어서면서 농경 사회의 공동체적 전통이 사라져 버렸다는 생각이나, 이웃 간의 유대가 사라지면서 현대 사회에 무관심과 단절이 만연해졌다는 생각을 들 수 있다. 낭시는 이러한 상실 의식의 원형을 제시한 사람이 루소Jean-Jaque Rousseau라고 보고, 이처럼 공동체를 인간의 본래적·본연적 생활 양식으로 여기면서 지금 여기의 사회를 그러한 공동체가 부재하는 상태로 파악하는 것을 가리켜서 ‘루소주의Rousseauism’라고 부른다.<sup>102</sup>

주목해야 할 것은 이러한 상실 의식이 특정한 역사 인식과 결부되어 있다는 점이다. 낭시에 따르면, “오늘날까지도 역사는 상실된 공동체—그리하여 되찾고 다시 이루어야 할 공동체—를 기반으로 사유되고 있다.”<sup>103</sup> 『인간 불평등 기원론 Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes』(1755)에서 『사회 계약론

<sup>100</sup> Jean-Luc Nancy, *Dis-Enclosure: the Deconstruction of Christianity*, Fordham University Press, 2008, p. 148, p. 32.

<sup>101</sup> 『무위의 공동체』, 37 참조.

<sup>102</sup> 『무위의 공동체』, 36 참조.

<sup>103</sup> 『무위의 공동체』, 36-37.

*Du Contrat social*』(1762)으로 이어지는 루소의 사유가 실제로 그러하듯이, 이상적인 공동체가 상실되었다는 생각은 그러한 공동체를 다시 세우려는 기획으로 이어지게 마련이다. 즉 공동체가 일종의 역사적 ‘과업’으로 상정되는 것이다.

그렇다면 이러한 ‘공동체-작품’은 어떤 원리와 방법으로 이루어질 수 있다고 여겨지는가? 낭시에 따르면 그것은 ‘합일communion’의 형상으로 이해되어 왔다.

공동체는 단순히 구성원 사이의 내밀한 소통을 가리킬 뿐만 아니라, 공동체 고유의 본질과의 유기적 합일을 가리킨다. 공동체는 단순히 직무와 재산이 균등하게 분배되고 권력과 권한이 바람직한 균형 상태를 유지함으로써 구성되는 것이 아니라, 원칙적으로 오로지 각 구성원이 공동체의 살아있는 몸과의 동일시라는 보충적 매개를 통해서 자신을 정체화하는 가운데 다수에 의한 하나의 정체성의 나눔, 확산, 수태로써 이루어지는 것이다.<sup>104</sup>

예컨대 ‘자연과의 합일communion with nature’이라는 표현이 인간이 자연의 일부가 된 듯한 일체감을 가리키는 것처럼, 합일은 부분과 전체의 융합을 말한다. 민족이나 국가와 같이 단일한 정체성을 말할 수 있는 일반적인 의미의 공동체는 모두 합일의 공동체의 예가 될 수 있다. 보통 이러한 공동체에는 ‘공동체 고유의 본질’이라고 여겨지면서, 동시에 구성원 전체가 공유하는 공통적 속성이라고 가정되는 어떤 원리나 근거, 토대가 있다고 여겨진다. 낭시는 이를 가리켜서 ‘공통적 존재être-commun, being-common’라 부른다.

한편 ‘코뮤니온communion’은 기독교의 성찬식을 가리키는 말이기도 하다. 그리스도의 피와 살을 나누어 먹음으로써 그리스도의 몸 안에서 하나가 되는 것은 가장 내밀하고 불가분한 공동체의 형상이다.

그러나 공동체의 상실에 대한 의식은 기독교적인 것이다. 루소, 슐레겔, 헤겔에 이어서 바쿠닌, 마르크스, 바그너 또는 말라르메가 열망하고 몹시 그리워한 공동체는 합일로서 이해된 것이며, 여기서 합일이란 그 원리와 목적에 따라 그리스도의 신비한 몸 한가운데서 이루어지는 것이다. 공동체는 서양의 가장 오래된 신화인 동시에, 인간성이 신성한 삶에 참여한다는 완전히 근대적인 사유, 즉 순수한 내재성 안으로 침투하는 인간에 대한 사유이기도 하다.<sup>105</sup>

<sup>104</sup> 『무위의 공동체』, 37.

<sup>105</sup> 『무위의 공동체』, 38.

합일이 ‘순수한 내재성’의 사유인 것은, 그것이 ‘그리스도의 신비한 몸 한가운데서,’ 즉 공동체 ‘안’에서 이루어지는 융합이기 때문이다. 합일이라는 부분과 전체의 결합에서, 부분은 본질상 이미 전체에 속하는 것이므로 거기에는 어떠한 타자성도 개입될 여지가 없다. 공동체가 하나의 공통적 존재를 토대로 이루어진다고 생각할 때, 거기서 공동체와 공동체 ‘바깥’과의 관계는 문제가 되지 않는 것이다. 성병을 먹고 포도주를 마시는 행위는 신성한 삶을 지금 여기에 전적으로 실현시킨다. 신성한 삶의 현존이 만지고 먹을 수 있는 감각적인 확실성으로써 확인되는 것이다.

하지만 공동체가 ‘언제나’ 상실된 것으로서 표상되는 한에서, 합일의 실현 불가능한 것이다. 왜냐하면 공동체는 ‘역사의 시작부터’ 상실되어 있었으며, ‘역사의 매 순간마다’ 상실된 것으로서만 나타나기 때문이다.<sup>106</sup> 공동체의 완성은 이러한 상실 의식, 즉 지금 여기에 공동체가 부재한다는 인식에 의해서 매번 ‘아직 오지 않은[未來]’ 미래의 일로 지연되며, 이에 따라 지금 여기의 세계는 역사의 완성을 향해 가는 중간 단계로서, 다시 말해 영원한 ‘미완의’ 상태로서 언젠가 도래할 공동체와 상실된 공동체 사이에 유예된다. 따라서 낭시는 공동체적 내밀함과 충만함에 대한 향수가 ‘날조된’ 것, 그 자체 허구적인 것이라고 주장한다. 상실은 공동체의 실현에 대한 욕망을 끝없이 작동하게 하는 토대로서 ‘사후적으로’ 요청될 뿐이라는 것이다.<sup>107</sup>

낭시는 합일의 공동체가 ‘자멸의 논리’를 가진 것이라고 주장한다. 공동체에 공동체 고유의 본질, 즉 공통적 존재가 있다는 생각이 그러한 본질을 토대로 공동체를 실현하고자 하는 기획으로 이어질 때, 필연적으로 공동체의 내재적 본질에 속하지 않는 불순한 요소들을 제거하려는 시도가 나타날 수 밖에 없기 때문이다. 하지만 공동체를 ‘이루어야 할 무엇’으로 가정할 때, 다시 말해 지금 여기에 부재하는 것으로 여길 때, 공동체의 합일은 결코 확실하게 확인될 수가 없다.

<sup>106</sup> 『무위의 공동체』, 37-38.

<sup>107</sup> 심지어 루소도 이러한 허구성을 의식하고 있었다. 『인간 불평등 기원론』 서문에서 그는 ‘자연 상태’를 가리켜서, “아마도 존재하지 않았으며 현재 존재하지도 않으며 십중팔구 결코 존재하지 않을, 하지만 우리의 현재 상태를 잘 판단하기 위해서는 그에 대해 정확한 지식을 가질 필요가 있는 한 상태”라고 말한다. 즉 ‘자연 상태’가 하나의 허구이자 상상에 불과하다는 것을 인정하면서도, 그것이 ‘시민 공동체’라는 정치적 전망을 위하여 논리적으로 요청되는 한에서 타당하다고 본 것이다.

때문에 공동체의 완성을 향한 노력, 즉 공동체 내부의 불순 요소를 제거하려는 노력 또한 논리적으로 그 끝을 알 수가 없다. 낭시는 공동체의 내재적 원리에 근거하여 공동체를 이루고자 하는 모든 시도가 실존에 대한 억압으로 이어질 수밖에 없으며, 결국 실패로 돌아갈 수 밖에 없다고 본다. 만약 그러한 시도에 맞서는 실존의 저항이 없다면, 공동체의 ‘자기 정화’는 더 이상 제거할 것이 아무것도 남아있지 않게 되었을 때, 즉 공동체의 자기 파괴에 이르러서만 끝날 수 있을 것이기 때문이다.

그렇다면 우리는 공동체가 아니라 ‘개인’에 대해서 사유해야 하는 것이 아닌가? 어쩌서 공동체를 이루고자 하는 모든 시도들을 비판하면서 여전히 ‘공동체’를 사유하는 일이 문제가 되는 것인가? 그러나 낭시는 개인주의가 공동체에 대한 사유의 대인이 될 수는 없다고 주장한다. 왜냐하면 그가 주장하는바 개인이라는 것은 구성원 각각을 가로지르는 상위의 실체로서 여겨지는 공동체의 완전한 반대 형상일 뿐, 동일한 논리를 가진 것이기 때문이다. 낭시는 개인이 “공동체가 와해되는 경험의 잔여물”이라고 말하는데,<sup>108</sup> 이 말은 우리가 사회를 공동체의 붕괴로 경험하는 ‘근대적’ 경험 속에서, 그러한 와해 속에서 ‘쪼개지지 않고 [individu]’ 남은 하나의 ‘원자’로서 개인이 성립했다는 것이다.<sup>109</sup> 개인은 “절대적으로 분리된 대자對自,” 즉 모든 관계로부터 떨어져서 홀로 존재하는 자율적인 실체로 표상된다.<sup>110</sup> 하지만 낭시는 이와 같은 ‘절대적 분리’가 불가능하다고 주장한다. 다시 말해 어떤 존재자가 아무런 관계에도 놓이지 않는 ‘절대absolu’로서 존재한다는 것 자체가 불가능하다는 것이다. 낭시는 이러한 절대적 분리의 불가능성을 설명하기 위해서 울타리의 예시를 든다. 가령 우리가 어떤 곳에 울타리를 쳐서 그 안의 영역과 바깥을 구분한다 해도, 그 영역은 바깥과 완전히 분리된 것이 아니다. 왜냐하면 그 영역은 언제나 울타리의 바깥 면에서 밖을 향해 드러나 있기 때문이다. “분리의 절대성을 완성하기 위해서는 영토 위에 울타리가 둘러쳐져야 할 뿐만 아니라, [...] 울타리 자체에도 울타리가 둘러쳐져야” 하지만,<sup>111</sup> 이는 모순이다. 다시 말해 순수한 내재성으로서의 형이상학적 주체, 즉 “분리된-

<sup>108</sup> 『무위의 공동체』, 25.

<sup>109</sup> 『무위의 공동체』, 25 참조.

<sup>110</sup> 『무위의 공동체』, 25.

<sup>111</sup> 『무위의 공동체』, 27 번역 수정.

분리 $ab-solu$ 로서, 완벽히 떨어져서 구분되고 닫힌 것으로서 관계를 갖지 않는 존재”는 불가능한 것이다.<sup>112</sup>

낭시에 따르면, “개인은 내재성의 또 다른 형상”일 뿐이며,<sup>113</sup> “개인이라는 주제와 공산주의라는 주제는 내재성의 일반적 문제들에 밀접하게 묶여있다(그리고 그 안에서 서로 묶여있다).”<sup>114</sup> 다시 말해 그것이 개인의 형태든 집단의 형태든 간에, 바깥과 관계를 맺지 않는 순수한 내재성이 문제가 되는 한 그러한 개념들은 동일한 논리, 즉 ‘주체의 형이상학’에 연루되어 있다는 것이다. 그러므로 낭시에게서 공동체 개념을 새로이 사유하는 일은 우선 ‘나’라는 것을 형이상학적 주체 개념 너머에서 사유하는 일이 된다. 따라서 다음 절에서는 낭시가 어떻게 주체성을 형이상학적 주체와 다른 방식으로 생각하는지를 살펴 보겠다.

## 2. 주체성 재고: 주체에서 몸으로

### 1) 탈자태: 실존의 유한성

탈자태 $Ekstase$ ,  $extase$ ,  $ecstasis$ 의 어원은 ‘자기를 벗어나다’ 또는 ‘자기 바깥으로 나가다’를 뜻하는 희랍어 ‘엑시스테미 $existēmi$ ’로, 보통 무아지경이나 황홀경을 가리키는 말로 사용된다. 그러나 낭시는 하이데거의 실존론적 현상학에 근거하여 탈자태를 문자 그대로 ‘자기를 벗어나’ 또는 ‘자기 바깥에 있음’으로 이해한다.<sup>115</sup> 이러한 탈자脫自의 모티프, 즉 ‘나’라는 것이 나의 ‘바깥에’ 있다는 생각을 단초로 삼아서, 낭시는 ‘나’라는 것을 주체의 절대적 내재성과 다른 무엇으로 사유하는 새로운 방식으로 나아간다.<sup>116</sup> 특히 그는 실존의 유한성에 관한 하이데거

---

<sup>112</sup> ‘절대 $absolu$ ’를 다시 ‘분리’를 의미하는 접두어 ‘ $ab-$ ’과 ‘분리되다’를 의미하는 동사 ‘ $solu$ ’로 나누어서, 절대가 곧 ‘분리된 분리’라는 뜻을 드러낸 것이다.

<sup>113</sup> 『무위의 공동체』, 25.

<sup>114</sup> 『무위의 공동체』, 25.

<sup>115</sup> 『무위의 공동체』, 30 참조.

<sup>116</sup> “탈자태는 절대적 절대성의 불가능성에, 혹은 모든 완전한 내재성의 ‘절대적’ 불가능성에 응답한다.” 『무위의 공동체』, 30.

의 사유에 ‘타자’의 차원을 도입함으로써 탈자태의 문제를 ‘공동의 실존’의 지평으로 확장시킨다.

『존재와 시간*Sein Und Zeit*』에서 하이데거는 인간 존재자에 대한 실존론적 분석을 통해서 존재의 의미를 해명하고자 한다.<sup>117</sup> 문제가 되는 것이 인간 일반이 아니라, 그때그때마다 ‘나’로 존재하면서 자기 존재를 문제삼는 각자의 존재라는 점을 가리키기 위해서, 그는 분석의 대상이 되는 인간 존재자를 ‘현존재*Dasein*, being-there’라고 이름한다. 그리고 이처럼 현존재가 자기 존재를 문제삼으면서 존재하는 것을 가리켜서 ‘실존*Existenz*, existence’이라고 부른다. 현존재는 각자적 존재로서 어떤 세계 안에 존재하면서, 나름대로의 존재 이해에 따라 다른 존재자들과 관계를 맺고 있다. 이를 가리켜서 하이데거는 현존재의 근본 구조가 ‘세계-내-존재*In-der-Welt-sein*, being-in-the-world’라고 말한다. 이는 인간이 세계라는 커다란 공간 속에 들어 있음을 가리키는 것이 아니라, 세계가 현존재에게 이미 언제나 의미로서 개시되어 있으며, 따라서 현존재가 세계와 관계하고 있음을 의미한다.

하이데거에 따르면 현존재는 자기 존재에 ‘내던져져 있다.’ 그가 말하는 내던져져 있음*Geworfenheit*, thrownness이란, 현존재가 존재의 이유나 근거를 알지 못함에도 불구하고, 다만 ‘거기에 있음’으로 인해서 자기 존재를 자기로 떠맡아 살아가는 것을 말한다.<sup>118</sup> 그리고 자기 존재를 떠맡은 이상, 현존재는 자기 존재를 끝없이 문제삼으면서 그때마다 특정한 존재 가능성을 선택한다. 가능성에 ‘자기를 던진다’는 뜻에서, 하이데거는 이를 기투*Entwurf*, projection라고 부른다.<sup>119</sup> 물론 기투는 현존재가 원하는 것을 마음대로 추구할 수 있음을 의미하지는 않는다. 현존재는 이미 언제나 어떤 특정한 상황 속에 내던져져 있으므로, 애초에 기투의 가능성은 무제한적이지 않기 때문이다. 또한 기투는 능동적으로 자기를 실현하는 행위만을 가리키지도 않는데, 왜냐하면 아무것도 하지 않는 것 또한 현존재가 선택할 수 있는 여러 가능성 중 하나이기 때문이다. 요컨대 현존재는 기투하지 않을 수 없도록 내던져져 있으며, 이미 언제나 기투하고 있는 것이다.<sup>120</sup> 따라서 현존재는 자신을 앞질러서 자기를 자기 바깥으로 던지는 동시에 이미 언제나 자기

<sup>117</sup> Martin Heidegger, 『존재와 시간』, 이기상 역, 까치글방, 1997.

<sup>118</sup> Martin Heidegger, 위의 책, p. 188.

<sup>119</sup> Martin Heidegger, 위의 책, p. 201.

<sup>120</sup> Martin Heidegger, 위의 책, p. 201-02.



에게 내던져지면서, 끝없는 변화 가운데 자기 자신으로 존재하게 된다.<sup>121</sup> 요컨대 현존재의 실존이 그 자체 탈자적인 것이다.

하이데거는 현존재가 본질적으로 ‘공동 존재*Mitsein*, being-with’이며, 현존재의 세계는 근원적으로 공동 세계라고 주장한다.<sup>122</sup> 현존재가 내던져진 세계 안에는 또한 다른 현존재들, 즉 타자들이 함께 존재하기 때문이다. 그런데 그는 공동 세계의 ‘실질적 주체’가 현존재의 ‘본래적인 자기’가 아니라, ‘세상 사람*das Man*, they’이라고 주장한다. 세상 사람이란 이 사람도 저 사람도 아닌 익명의 ‘불특정 다수’를 말한다. 소위 ‘세상 사람들이 그렇게 말하고 생각하는’ 대로 기투하며 ‘짐처럼’ 떠맡겨진 자기 존재의 부담을 외면하는 것이 현존재의 평균적인 존재 방식이라는 것이다. 하이데거는 현존재가 본래적인 자기 존재를 직면하기 위해서는 실존의 유한을 온전히 인식하고 받아들이는 일이 필요하다고 본다. 죽음은 우선 현존재를 일상성으로부터 벗어나게 하는데, 왜냐하면 누구도 대신해 줄 수 없는 현존재의 가장 고유한 가능성이자, 다른 모든 일상적 가능성의 허망함을 드러내는 탁월한 가능성이기 때문이다. 죽음을 언제든 닥칠 수 있는 가장 무규정적인 가능성이자, 반드시 도래할 가장 확실한 가능성으로서 인식할 때, 현존재는 죽음을 아직 오지 않은 끝 또는 세상 사람의 일로 치부하고 외면하는 대신, 자기 존재의 가장 본래적인 가능성을 문제삼게 되는 것이다(죽음을-향한-존재).

낭시는 하이데거를 따라서 공동 존재를 현존재의 근본적인 구조로 본다. 그러나 그는 하이데거에게서 “현존재의 ‘죽음을-향한-존재’가 결코 그것의 함께-

---

<sup>121</sup> 하이데거는 이를 가리켜서 현존재의 ‘현사실적 실존성’이라고 부른다. “자기를-앞질러-있음은 좀더 완전하게 파악하면, 자기를-앞질러-이미-하나의-세계-안에-있음을 말한다.” Heidegger, 위의 책, p. 262. 그런데, 그때그때마다 자기 바깥에 있지만 동시에 자기 자신으로 존재한다는 것은 모순적인 기술이 아닌가? 하이데거는 탈자태를 현존재의 본래적인 시간성의 양태로 파악함으로써, 현존재가 자기 초월적이면서 동시에 자기 동일적이라는 문제를 해결한다. 하이데거는 일상성의 시간인 미래, 과거, 현재와 구별하여, 탈자태 즉 본래적인 시간성을 ‘장래’, ‘기존’, ‘현재’로 제시한다. 장래는 우리가 보통 ‘미래’라고 부르는 것이 아직 오지 않은 것[미래]이 아니라 이미 언제나 도래하고 있다는 의미이며, 기존은 흔히 ‘과거’라고 부르는 것이 지나가 버린 것[과거]이 아니라 이미 있었던 것이라는 의미이다. 그러므로 본래적인 의미에서 시간성이란, 장래가 계속해서 기존의 자기에게로 도래하는 것이며, 그러한 자기로서 현재 눈 앞에 있는 존재자들과 관계를 맺는 것이다. 제각각 다른 ‘바깥’을 향해 나가는 듯한 세계-내-존재의 여러 계기들을 근원적으로 통일되게 하는 것은 존재의 시간적 본성인 것이다. Martin Heidegger, 위의 책, p. 435.

<sup>122</sup> Martin Heidegger, 위의 책, p. 166.

있음—공동 존재—속에 급진적으로 함축되지 않았”으며, “그 합의가 사유되어야 할 것으로 남아있다.”고 지적한다.<sup>123</sup> 하이데거가 본래적인 실존의 문제를 마치 현존재가 공동 세계의 일상성과 평균성으로부터 벗어나 단독적인 자기를 회복하는 문제처럼 그리면서, 본래적인 공동 실존의 가능성을 논구하는 데까지 나아가지 못했다는 것이다.

죽음이 현존재 자신의 고유한 가능성인 한에서 타자의 죽음은 본래적인 실존의 계기가 아니라고 본 하이데거와 달리, 낭시는 우리가 자신의 실존의 유한성을 대면하는 것이 타자의 죽음 앞에서라고 주장한다. “죽음은 공동체로부터 분리될 수 없다. 왜냐하면 공동체가 스스로를 드러내는 것은 죽음을 통해서이기 때문이다—그 역도 마찬가지이다.”<sup>124</sup> 죽음이 공동체를 통해서 드러나는 이유는, 죽음이라는 것이 타자에게 알려짐으로써만 그 의미를 가지게 되는 것이기 때문이다.<sup>125</sup> 죽음이 ‘나’의 존재의 끝인 한에서 그것을 경험하고 의식할 ‘나’는 더 이상 존재하지 않으므로, 실존의 한계는 타자들에게 현시될 뿐인 것이다. 따라서 낭시에게서 하이데거가 주장한 실존의 유한성은 공동 실존의 유한성으로, 즉 공동체의 유한성으로 의미가 확장된다.

공동체는 유한성의 현시이며, 유한한 존재를 구성하는 돌이킬 수 없는 초과  
의 현시이다. 그것은 유한한 존재의 죽음, 그리고 유한한 존재의 탄생이다. 오직 공동체만이 나에게 나의 탄생을 현시할 수 있으며, 그와 더불어서 나의 탄생을 다시 체험하는 일의 불가능성, 그리고 나의 죽음을 넘어서는 일의 불가능성을 현시한다.<sup>126</sup>

하이데거가 현존재의 근본 구조를 ‘세계-내-존재’라고 한 것처럼, 낭시는 유한한 실존이 언제나 공동체에 드러나며 또한 그러한 유한성의 현시가 공동체를 드

<sup>123</sup> 『무위의 공동체』, 46.

<sup>124</sup> 『무위의 공동체』, 44-45.

<sup>125</sup> 타자의 죽음이 공동체 안에 드러나며, 이를 통해서 공동체가 드러난다고 말할 때, 낭시가 말하는 죽음은 ‘타인이 손잡아 주는 죽음’이 아니다. 오히려 손잡아 주지 못한 죽음, 혹은 아무도 손잡아 주지 않은 죽음이 타인에게 드러나 알려지는 사건, 그것이 낭시가 말하는 ‘타자의 죽음’에 더 가까울 것이다. ‘타인이 손잡아 주는 죽음’은 『밝힐 수 없는 공동체』에서 불량쇼가 바타유를 해석하면서 죽음과 공동체를 연관짓는 방식이다.

<sup>126</sup> 『무위의 공동체』, 48.

러나게 한다는 점을 있다는 점을 가리켜서, ‘공동-내-존재 $\acute{\text{e}}\text{tre-en-commun}$ , being-in-common’라고 부른다.

## 2) 외존: 몸의 드러나 있음

낭시의 사유에서 ‘외존 $\text{外存}$ ,  $\text{exposition}$ ’은 탈자태와 동일한 사태를 기술하는 개념이라고 할 수 있다. 그것은 ‘바깥으로-정립함 $\text{ex-position}$ ’을 뜻한다. 하지만 하이데거적인 의미에서 탈자태, 또는 자기 초월의 사건이 타자의 존재를 반드시 필요로 하지는 않는 반면에, 외존 또는 드러남이라는 사건에는 드러난 것을 발견하거나 마주하는 타자의 존재가 함축되어 있다. 다시 말해 외존은 언제나 바깥으로의 외존, 타자로의 외존이며, 따라서 외존은 언제나 상호 외존, 즉 서로 드러나 있음을 의미하는 것이다.

외존과 관련하여 주목해야 할 점은 그것이 바깥으로 드러남을 뜻할 뿐만 아니라, ‘바깥이’ 드러남을 의미한다는 것이다. 다시 말해 드러남이란 바깥 자체가 바깥으로 드러나 있는 사태를 가리키는 것이다. 존재자의 바깥으로 드러나는 것이자 존재자의 바깥 자체로서, 드러남은 우선 무엇보다도 몸의 드러남이다.<sup>127</sup> 이는 살갗을 떠올리면 보다 쉽게 이해될 수 있다.<sup>128</sup> 살갗은 몸이 드러나는 바깥이자 바깥으로 드러난 몸 자체이기 때문이다. 낭시는 이러한 드러남이 어떤 ‘안’을 전제하지 않는다는 점을 강조한다.<sup>129</sup> 그는 몸이 언제나 바깥으로 드러나 있으며, 심지어 일반적으로 ‘안에’ 있다고 지칭되는 부위들조차 언제나 그렇다고 말한다. 예컨대 입안은 벌어져서 “드러나지 않았으면 존재하지 않았을 것”이

---

<sup>127</sup> “여기서 드러남은 그냥 존재 그 자체(즉 실존)이다. [...] 다시 말해 존재의 드러나는 존재가 곧 몸이다.” Jean-Luc Nancy, 『코르푸스: 몸, 가장 멀리서 오는 지금 여기』, 김예령 역, 문학과 지성사, 2006, p. 37. 이후 『코르푸스』로 표기.

<sup>128</sup> 실제로 낭시는 『코르푸스』의 한 장章에서  $\text{exposition}$ 의 원철자 중  $-\text{po}$ -를 표피, 살갗을 의미하는 동음어  $\text{peau}$ 로 대체하여  $\text{expeausition}$ 이라고 표기함으로써 이러한 의미를 강조하고 있다. 『코르푸스』, 36 각주 15번 참조.

<sup>129</sup> “고로 드러내진다. 그러나 애초에 은닉되었고 간혀 있었을 어떤 것이 가시화되는 것은 아니다.” 『코르푸스』, 37.

며,<sup>130</sup> 질은 “가장 내밀한 주름에서도 완고하게 바깥으로 노출된 표면으로 남는다.”는 것이다.<sup>131</sup>

그러므로 낭시의 사유에서 몸은 주로 ‘정신’과의 대비 가운데 이해되는 개념인 ‘신체’와 구별되는 것이며, 그러한 ‘신체와 정신의 이분법’을 거부하는 것이라고 볼 수 있다. 전통적으로 이러한 이분법적 사유에서, 정신은 인간에 내재하는 실체로, 신체는 그러한 정신의 내부성과 대비되는 것으로 이해되어 왔기 때문이다. 따라서 낭시의 사유에서 ‘몸’은 그가 ‘물질로서의 몸’이라고 부르는 것과 구별되는 것이다. 물질로서의 몸이란 신체와 정신의 이분법이 요구하는 대로 즉물적인 감각이나 물질성으로 이해된 몸을 가리킨다. 이때 몸은 “의미의 순전한 외부를 이루는 것”,<sup>132</sup> 즉 의미와 완전히 무관한 것으로서 이해된다.

한편, 낭시가 말하는 몸은 ‘기호로서의 몸’과도 다르다. 기호로서의 몸은 “무엇보다도 의미의 대리인이자 보좌관으로서 작동하는 몸”,<sup>133</sup> 즉 언제나 의미작용에 종속되는 몸을 말한다. 가령 몸을 사회 구조 및 상징 질서에 배태되어 있는 구성물로서 파악하는 문화 연구 담론은 이런 이해 방식의 전형을 보여주며, 이때 몸이 부피를 가진, 썩을 수 있는, 살아있는 몸이라는 점은 거의 고려가 되지 않는다.<sup>134</sup> 이처럼 몸을 기호로서 상정할 때, 문제가 되는 것은 그것이 나타내고 가리키는 다른 무엇일 뿐 몸 자체가 아니라는 의미에서 낭시는, “의미작용의 경련은 몸으로부터 몸 전체를 빼앗고, 그 대신 동굴 속의 시체를 남긴다.”고 말한다.<sup>135</sup> 이와 동일한 강박, 즉 몸이라는 것이 반드시 어떤 다른 의미를 지녀야 한다는 강박은 몸을 그 자체 ‘안’으로서, 즉 가장 확실한 ‘신비로운’ 진실로서 긍정하는 정반대의 방식으로 나타나기도 한다. 하지만 이런 경우에 몸은 그 자체 비육체적인 것이 되며, 따라서 신체와 정신의 이분법이 회귀한다.

---

<sup>130</sup> 『무위의 공동체』, 77.

<sup>131</sup> 『무위의 공동체』, 76.

<sup>132</sup> 『코르푸스』, 27.

<sup>133</sup> 『코르푸스』, 69.

<sup>134</sup> Ian James, 앞의 책, pp. 114-15.

<sup>135</sup> 『코르푸스』, 70.

어떤 식으로든 몸은 스스로에게 기호 대 의미라는 함정을 던지게 마련이다. 그리고 그것에 전면적으로 걸려든다. 만약 몸이 기호라면 그때 그것은 의미일 수 없다. 따라서 그럴 때 몸에게는 진정한 ‘의미체 *corps-de-sens*’가 될 영혼이나 정신이 필요하다. 반대로 몸이 의미라면, 그때의 몸은 그 자신인 기호에 대한 해독 불가능한 의미가 되고 만다(신비로서의 몸, 따라서 여기서도 다시 ‘영혼’ 또는 ‘정신’의 문제가 대두된다).<sup>136</sup>

요컨대 낭시가 보기에 몸에 관한 사유는 몸을 의미와 완전히 무관한 것으로 치부해 버리거나, 그렇지 않으면 “몸을 탈육화하는 어떤 정신의 존재 없이는 몸이 될 수 없다.”는 하나의 모순으로 점철되어 온 것이다.<sup>137</sup>

몸을 의미가 육화된 *embodied* 것으로서 파악하는 방식, 즉 신체와 정신을 몸 안에서 불가분하게 결합된 것으로 사유하는 일원론적 방식 또한 ‘의미의 함정’을 피해가는 대안이 되지 못한다. 왜냐하면 신체와 정신이 완전한 합일을 주장하려면, 둘의 하나임을 설명하기 위해서 여전히 서로 구별되는 두 항을 동원해야 하기 때문이다. 진정으로 이분법을 넘어서기 위해서는 내부성을 함축하는 형이상학적 가정 일체를 끌어들이지 않고서, 몸을 해명할 필요가 있는 것이다. 그렇다면 몸에 대한 사유에서 내부성의 논리에 연루되어 있는 것은 무엇인가? 문제는 몸이 규정되는 방식이 아니라 ‘의미’가 그 자체 비육체적인 것으로 규정되는 방식이다. 몸을 몸으로서 사유하기 위해서 필요한 것은 몸을 의미로서 긍정하거나 몸을 의미의 육화로서 파악하는 일이 아니라, 의미를 ‘물질적인’ 것으로 새로이 사유하는 일인 것이다.

낭시는 ‘의미 *sens*’를 기표와 기의 사이의 지시관계인 의미작용 *signification*과 구별한다. 그가 말하는 의미는 어떤 감각일 수도 있고, 기분일 수도 있고, 가치일 수도 있으며, 방향이나 몸의 감각을 뜻할 수도 있다. 가령 어떤 사진을 보면서 그것이 누구를 찍은 사진인지를 알아보는 것은 단지 사진의 의미작용을 이해하는 것이지만, 오래된 사진의 빛바랜 색감, 어린 시절 친구에 대한 반가움, 추억을 떠올리며 느끼는 아련함 같은 것을 경험한다면 이는 의미작용을 초과하는 의미

<sup>136</sup> 『코르푸스』, 70. 번역 수정. ‘*corpus du sens*’은 낭시가 ‘몸으로서의 몸’이라고도 말하는 ‘몸’ 자체를 기술하는 것인 반면, ‘*corpus-de-sens*’은 몸에 어떤 의미가 있어야 한다는 강박에 사로잡힌 왜곡된 몸을 가리키므로, 각각 ‘의미의 몸’과 ‘의미체’로 구별할 필요가 있다.

<sup>137</sup> 『코르푸스』, 71. 번역 수정.

가 발생하는 것이다. 낭시는 의미를 ‘향한-존재 *être-à*, being-to’ 라고 부른다.<sup>138</sup> 다시 말해 의미가 어딘가에 들어 있거나 담겨 있는 것이 아니라 어떤 것에서 다른 것으로 이행하는 가운데 ‘발생한다’는 것이다. 예컨대 그는 “칼의 의미는 칼에 있는 것이 아니라 자르는 데” 있다고 말한다.<sup>139</sup> 낭시는 의미를 몸과 몸 ‘사이에서’ 일어나는 사건으로 파악하며, 이처럼 의미가 소통되는 사건을 가리켜서 ‘접촉’이라고 부른다. 그가 말하는 접촉은 내가 너를 만지는지 아니면 네가 나를 만지는지 알 수 없는 주객의 혼융의 사태나 촉각이 보장하는 감각적인 확실성을 함의하는 것이 아니다. 낭시에게서 접촉은 ‘사이’의 경험이다. 살갓과 살갓은 가장 내밀한 접촉에서도 분리되어 있으며, 그러므로 거기에는 반드시 어떤 틈이, 즉 ‘사이’가 존재하기 때문이다. 요컨대 접촉은 타자성의 경험인 것이다.

낭시가 실존의 대표적인 형상으로 ‘벌어진 입’을 제시하는 것은 이러한 까닭에서이다. 우리는 어떤 몸짓으로나, 말을 하거나, 글을 쓰거나, 노래하거나, 아니면 침묵으로라도, 어떤 형태로든 타자에게 무언가를 현시함으로써 바깥으로 드러나 존재한다. 입의 벌어짐은 ‘나’라는 것이 언제나 타자에게 열려 있다는 존재론적 구조를 상징하며, 입은 의미의 가장 근원적인 심급이 몸이라는 것을 가리킨다.

### 3) 단수적 복수적 존재

낭시의 사유에서 주체성의 재고는 결국 우리들 각자인 ‘나’를 ‘단수성’으로 사유할 것에 대한 요청으로 귀결된다. 단수적인 존재란 다른 단수적 존재들과 서로 구별되어 ‘하나의’ 존재라고 불릴 수 있는 존재를 말한다. 단수적 존재는 그것을 둘러싸고 있는 하나의 한계를 가진 유한한 존재이며, 그 한계에서 바깥으로 드러나 다른 단수적 존재와 구별된다. 이러한 유한성은 구체적으로 두 가

<sup>138</sup> Jean-Luc Nancy, *The Sense of the World*, Trans. Jeffrey S. Librett, 1997, p. 8. 낭시는 이 책의 제목인 ‘세계의 의미’라는 표현이 ‘동어반복적’이라고 주장하는데, 왜냐하면 그가 보기에 “세계는 단지 의미와 관련된 것이 아니라, 의미로서 구조화되고, 마찬가지로 의미가 세계로서 구조화되는 것”이기 때문이다. 즉 세계에 어떤 의미가 있는 것이 아니라, 세계가 ‘의미로서’ 존재한다는 것이다.

<sup>139</sup> Jean-Luc Nancy, *The Creation of the World, or, Globalization*, Trans. Francois Raffoul and David Pettigrew, SUNY Press, 2007, p. 43. 이후 CW로 표기.

지 함의를 가지는바, 하나는 단수적 존재가 시간성 속에서 존재하는, 죽음을 향한 존재라는 의미이고, 다른 하나는 단수적 존재가 몸으로서 드러나서 존재한다는 의미이다.

개인이라는 주제 배후에서, 그러나 그 너머에서 단수성에 대한 물음이 제기되어야만 할 것이다. **하나의 몸, 하나의 얼굴, 하나의 목소리, 하나의 죽음, 하나의 글쓰기**란 무엇인가?—그것들은 불가분한 것들이 아니고 단수적인 것들이다 [...] 단수성은 개별성의 본성이나 구조를 결코 갖지 않는다.<sup>140</sup>

단수성이 개별성의 본성이나 구조를 가지지 않는다는 것은, 단수성이 다른 존재들과의 차이를 모두 제거하고 남는 어떤 원자적인 본질을 통해서 규정되지 않는다는 뜻이다.

모든 사람들은 다를 뿐만 아니라, 그들은 또한 서로 서로 다르다. 그들은 어떤 원형이나 일반성으로부터 다른 것이 아니다. [...] 내가 피에르 자체나 마리 자체를 만나는 일 같은 것은 결코 없다. 나는 그 혹은 그녀를 이런 저런 ‘형태’로, 이런 저런 ‘상태’에서, 이런 저런 ‘기분’으로 만나는 것이다.<sup>141</sup>

우리가 ‘피에르 자체’라고 할 수 있는 모종의 원본을 상정할 수 없을 뿐만 아니라, 매번 만날 때마다 지난 번에 만났던 피에르와는 다른 피에르를 만나게 된다는 것은, 피에르라는 단수적 존재가 그 자체 무수한 이질성과 복수성을 안고 있다는 뜻이기도 하다. 단수성-특이성이 복수성을 함축하는 까닭은, 단수적 존재가 실존의 시간적 구조로 인해서 끝없이 자기 바깥으로 나가기 때문이다. 따라서 복수성은 단수성-특이성에 근원적으로 함축되어 있는 것이며, 각각의 단수적 존재는 언제나 그 자체 복수적인 것이다.

단수적 존재는 또 다른 의미에서도 복수적인데, 이는 하나의 단수적 존재가 이미 언제나 복수의 다른 단수적 존재들 사이에 있다는 점에서 그렇다. 단수적 존재의 근원적인 존재 양식은 드러남이며, 드러남은 언제나 서로 드러남이기 때문이다. 따라서 단수적 존재는 ‘홀로’ 존재하는 존재를 의미하지 않으며, 오히려 언제나 다른 단수적 존재들 사이에 존재하는 존재를 의미한다. 요컨대 “존재는

<sup>140</sup> 『무위의 공동체』, 31.

<sup>141</sup> Jean-Luc Nancy, *Being singular plural*, Stanford University Press, 2000, p. 8. 이후 BSP로 표기.

단수적으로 복수적이며, 복수적으로 단수적이다.”<sup>142</sup> 이것이 낭시가 말하는 단수적 복수적 존재 *Être singulier pluriel*, being singular plural이다.

단수적 복수적 존재의 나중 의미, 즉 단수적 존재는 언제나 복수의 단수적 존재들 사이에 있다는 의미는 그 자체 낭시가 말하는 공동체를 가리킨다. 낭시에 게서 공동체란 ‘있음’이 언제나 ‘함께-있음 *être-avec*, being-with’이라는 것을 의미하며, 다시 말해 “또 다른 단수적 존재 없이는 단수적 존재가 있을 수 없다는 것”을 의미한다.<sup>143</sup>

낭시의 공동체 개념은 이처럼 존재론적인 차원에서 마련되는 것이다. 그러나 이러한 이해는 자연스럽게 공동체를 존재론적 조건으로서 이해하는 것이 현실의 공동체 혹은 실제 우리들의 공동적 삶에 어떤 의의가 있는가 하는 물음을 낳을 수 있다. 또한 공동체가 단순히 함께 있는 ‘우리’라면, 이것이 원자적인 개인들의 단순한 집합과 어떻게 다를 수 있는지, 어떻게 전체주의적인 우리로 변질되지 않을 수 있는지에 대한 물음도 있을 수 있다. 따라서 다음 절에서는 낭시의 작품 개념과 무위 개념을 검토함으로써 낭시의 공동체론이 현실 공동체에 주는 함의를 살펴보고, 또한 낭시의 함께 있음이 어떻게 ‘서로 다른 자들’의 함께 있음, 즉 타자성을 반드시 전제하는 함께 있음이 되는지 보다 구체적으로 살펴보고자 한다.

### 3. 무위의 공동체

#### 1) 공동체의 무위: 유한한 공동체, 무한한 소통

공동체는 우리의 모든 기획, 열망, 과업 이전에, 존재와 함께 존재로서 우리에게 주어진다. 애초에 우리가 공동체를 상실한다는 것은 불가능하다. 어떤 사회가 가능한 최소의 정도로 공동체적일 수는 있지만, 사회라는 사막에서 아무리 미미하고 요원해 보일지라도 공동체가 없을 수는 없다.<sup>144</sup>

---

<sup>142</sup> BSP, 28.

<sup>143</sup> 『무위의 공동체』, 72.

<sup>144</sup> 『무위의 공동체』, 86.



낭시의 사유에서 공동체는 실존이 언제나 공동의 실존이라는 존재론적 사실을 가리킨다. 낭시가 말하는 ‘무위의 공동체(*communauté désœuvrée*, inoperative community)’란 그러한 존재론적 사실로서의 공동체를 가리킨다. 그런데 이처럼 공동체를 실존론적인 소여로서 이해하는 방식과 관련하여 한 가지 의문이 제기될 수 있다. 우리가 이미 공동체 안에 있고, 그리하여 공동체가 언제나 우리에게 ‘주어져’ 있다면, 그렇다면 우리가 해야 할 일은 무엇인가?

물론 ‘무위의 공동체’라는 명명에는 분명히 어떤 물러남이나 유보에 대한 요구가 있다. 거기에는 공동체를 작품으로서 이루려는 모든 정치적 기획이 중단되어야 한다는 주장이 들어 있기 때문이다.<sup>145</sup> 낭시의 이러한 주장은 실재하는 폭력과 억압에 맞서기 위해서 어떤 공동체적 기획—윤리적인 공동체, 다양성의 공동체를 위한 기획—이 여전히 필요하다고 생각하는 이들로부터 많은 비판을 받았다. 가령 조지프 Miranda Joseph는 공동체가 집단적 정체성의 전적인 현존이나 구성원 사이의 합일로서 사유될 수 없다는 낭시의 주장에 기본적으로 동의하면서도, 낭시의 공동체론이 “우리가 모든 정치적 기획들을 포기해야 한다고 제안”함으로써 “정치적 수동성이나 무력한 상대주의를 옹호”한다고 비판한다.<sup>146</sup> 하지만 이런 식의 비판은 낭시가 요구하는 것이 ‘작품으로서 이해된 공동체’ 개념의 해체이지, 공동체를 위한 모든 과업의 폐기가 아니라는 점을 간과하는 것이다. 낭시가 공동체를 이루고자 하는 모든 기획을 부정한다면, 이는 공동체를 ‘완성해야 할’ 실체로서 여기는 기존의 인식 자체를 문제삼기 때문이지, 공동체를 위한 노력이 불필요하다고 생각하기 때문이 아니다. 또한 무위는 작품의 폐기를 의미하지 않는다. 오히려 그 개념의 정확한 의미를 따져 보았을 때, 그것은 반드시 작품을 필요로 하는 것이다.

무위(*désœuvrement*, unworking)는 원래 모리스 블랑쇼 Maurice Blanchot의 개념이다. 블랑쇼에게서 무위란 ‘작품(*œuvre*, work)’의 상관 개념으로, 작품을 통해서 소통되지만 작품 자체를 벗어나는 것(*dés-œuvre-ment*)을 의미한다. 말하자면 그것은 문학 작품의 무한한 소통을 가능하게 하는 근원적인 무규정성 또는 종결 불가능성을 가리

<sup>145</sup> “공동체는 단수적 존재들의 작품이 아니며, 단수적 존재들을 공동체의 작품들이라고 할 수도 없다.” 『무위의 공동체』, 79.

<sup>146</sup> Miranda Joseph, *Against the Romance of Community*, University of Minnesota Press, 2002, p. xxix-xxx.

킨다.<sup>147</sup> 일반적으로 작가와 문학 작품의 관계는 변증법적인 것으로서 이해된다. 즉 문학 작품이 작가가 자기의식을 객관화한 산물로 여겨지는 것이다. 그러나 블랑쇼는 이러한 변증법적 운동으로 완전히 포섭되지 않는 무엇이 글쓰기에 있다고 주장하면서, 이를 무위라고 부른다. 블랑쇼가 주장하는바, “작품은 완성된 순간에 완성되는 것이 아니다.”<sup>148</sup> 오히려, “책을, 작품을 하나의 작품이 되게” 만드는 것은 “읽기”이다.<sup>149</sup> 왜냐하면 작품은 완성되어서 책으로 출간된 이후에도 계속해서 새로운 독자와 만나 끝없이 새로운 의미를 소통시키기 때문이다. 말하자면 무위는 작품이 끝없이 새로운 관계 속에 놓이고, 타자와의 관계로 열리면서 작품이 하나의 완결된 의미작용으로 고정되는 것을 불가능하게 하는 움직임인 것이다.

따라서 “공동체는 블랑쇼가 무위라고 명명한 것에 자리잡는다.”고 말할 때, 낭시는 공동체라는 것을 타자들 사이의 ‘소통communication’으로 이해하고 있다고 할 수 있다.<sup>150</sup> 그런데 이때 낭시가 말하는 ‘소통’은 흔히 생각하는 대화적 상호작용, 즉 누군가가 무엇을 말하면 다른 누군가가 그것을 알아듣고 이해하게 되는 과정을 가리키는 것이 아니다. 어떤 동일한 관념을 공유하는 과정을 소통이라고 생각할 때, 우리는 말 하는 이와 그가 말한 것 사이에 변증법적 관계를 상정한다. 다시 말해 소통을 말 하는 이가 자기의식을 객관화한 산물이 듣는 이에게 전해지면, 듣는 이가 다시 그것을 자기의식으로 전유하여 이해하는 과정으로 생각하는 것이다. 따라서 낭시는 자신이 ‘소통’이라고 부르는 것이 ‘무위’의 소통, 즉 하나의 실체를 형성하지 않는 상호작용이라는 점을 보다 명확하게 드러내기 위해서 ‘나눔partage’이라는 말을 사용한다. 우리말 ‘나누다’는 분리하고 공유하는 동작을 가리키는 동시에 ‘인사를 나누다’나 ‘대화를 나누다’의 용례에서처럼 서로 주고받는 소통 행위를 가리키는데, 낭시의 개념 또한 그러한 의미들의 중첩을 의도하는 것이다. 그것은 단수적 존재들이 바깥으로 드러난 한계로 인해서 서로 나누어져 있으며[分離], 또한 한계에서 서로를 나눔을 의미한다[共有]. 한

<sup>147</sup> Paul Davies, “The Work and the Absence of the Work”, Ed. Carolyn Bailey Gill, *Maurice Blanchot: The Demand of Writing*, Routledge, 1996, p. 96.

<sup>148</sup> Maurice Blanchot, 『문학의 공간』, 이달승 역, 그린비, 2010, p. 63.

<sup>149</sup> Maurice Blanchot, 위의 책, pp. 282-83.

<sup>150</sup> 『무위의 공동체』, 79.

계에서 서로를 나눈다는 것은 결국 각자의 한계에서 한계끼리 맞닿는 것을 말한다. 즉 단수적 존재들은 한계를 공유하지만, 엄밀한 의미에서 거기에는 ‘접촉’만이 있을 뿐, 무엇을 공유한다고 말할 수 있는 ‘무엇’은 아무것도 없는 셈이다.<sup>151</sup>

아무것도 공유하지 않는 나눔에서 나누어지는 것[疏通], 소통되는 것은 다른 아닌 서로 소통하고 있는 ‘우리,’ 즉 공동체 자체이다. 가령 낭시는 누군가가 ‘우리’라는 주어로 말할 때, 말하는 ‘우리’는 누구인지 묻는다. 말하는 이는 명백히 우리가 아니라 말하는 ‘나’다. ‘우리’라고 말할 때 그 ‘우리’는 너와 나의 공통적 존재를 가정하는 추상적 실체인 것이다. 하지만 낭시는 그 말의 ‘나눔’에서 너와 나는 비로소 ‘우리’로 존재하게 된다. 왜냐하면 말을 건네고 듣는 가운데서 처음에는 추상적인 것에 불과했던 ‘우리’가 지금 여기에 함께하는 ‘우리’로서 경험되기 때문이다. 나누어지는 것은 말의 내용이 아니라 말하고 듣는 ‘우리’이며, 바로 그러한 우리가, 혹은 우리의 소통이 낭시가 말하는 의미의 공동체인 것이다.<sup>152</sup>

낭시에 따르면 이러한 공동체는 유한한 존재들의 공동체지만, 공동체의 나눔 자체는 무한하다. 왜냐하면 유한한 존재들이 탈자적인 존재인 한에서, 공동체는 하나의 실존에서 다른 실존을 향하는 끝없는 움직임과 이행 가운데 있는 것이기 때문이다. 이러한 의미에서 낭시는 나눔의 원리가 ‘불완전성’이라고 말한다.

불완전성이 그것의 ‘원리’이다—‘불완전성’이라는 말의 적극적인 의미를 채택할 때, 그것은 불충분함이나 결핍이 아니라, 나눔의 능동성을, 단수적 균열들을 통한 끝없는 이행의 역학을 가리킨다. 다시 말해 그것은 무위의 능동성이다. [...] 중요한 것은 그것의 나눔을 완성시키지 않는 것이다. 나눔은 언제나 불완전하다. 혹은 그것은 완성과 미완성 너머에 있다.<sup>153</sup>

<sup>151</sup> 공유되는 것이 아무것도 없는 이러한 나눔의 형상은 ‘엄힌 매듭’으로서 제시된다. “그렇다면 모든 것은 우리 사이를 지난다. [...] 그것은 연결된 것도 단절된 것도 아니다. 그것은 둘 다에 미치지 못한다. 아니, 그것은 연결의 한가운데 있는 것이며, 그 매듭의 중심에서조차 가닥가닥이 분리되어 있는 가닥들의 얽힘이다. ‘사이’는 단수적인 것 자체에 의해서, 그것의 의미에 대한 간격으로서 열리는 팽창이자 거리이다. ‘사이’로부터 그 거리를 유지하지 못하는 것은 오직 그 자체로 붕괴된, 의미를 박탈당한 내재성 뿐이다.” BSP, 5.

<sup>152</sup> “공동체의 소통은 공동체에서 소통되는 것이자 동시에 공동체가 소통하는 것이다.” 『무위의 공동체』, 55.

<sup>153</sup> 『무위의 공동체』, 86.

낭시는 무위를 ‘미완성’과 구별한다. 미완성은 작품 자체에 속하는 것이며, 작품의 완성이 중도에 무한정 지연된 것이다. 반면 무위는 작품의 완성 이후에, 가장 완결적인 작품에서조차 발생하는 것이며, 그러한 의미에서 ‘완성과 미완성 너머에’ 있는 것이다. 무엇보다도 낭시가 ‘무위의 능동성’ 또는 ‘불완전성’이라는 말로써 가리키고자 하는바, 무위의 소통은 어떤 의미가 전달되었고 뜻이 공유되었다는 데서 끝나는 것이 아니라, 타자와의 관계로 열리는 사건 자체이며, 따라서 나누어지는 것이다. 무한한 것은 작품의 의미작용이 아니라 의미를 나누는 행위 자체이며, 즉 작품을 매개로 발생하는 타자들 사이의 유한한 나눔이 무한한 것이다.

마지막으로 주목해야 하는 것은 작품과 무위의 관계다. 낭시에 따르면, “탈자태는 유한성의 기입과 그것의 소통을 거친다. 말하자면 그것은 필연적으로 작품들(문학적, 정치적 등)을 전제한다.”<sup>154</sup> 왜냐하면 어떤 의미를 소통시키기 위해서는 반드시 감각적인 것의 형태화가 필요하기 때문이다. 무위는 작품 너머에서만 소통되는 것이 아니라 근원적으로 작품에서 작품을 거쳐서 소통될 수 밖에 없는 것이다.

따라서 공동체의 실천으로서 필요한 것은 공동체를 작품으로서 이루려는 시도가 아니라, 공동체를 나누는 작품을 생산하는 것이다. 낭시는 공동체가 소통해야 할 “선물”로서 주어지는 동시에, “유한성의 한가운데에 있는 무한한 임무”로서 주어진다고 말한다.<sup>155</sup> 다만 이때 ‘임무’는 완성해야 할 ‘과업’이 아니라 공동체를 끊임없이 소통시켜야 하는 ‘소통’의 임무이다.

## 2) 문학: 신화의 중단과 의미의 나눔

낭시는 공동체를 나누는 실천으로서 ‘문학’ 또는 ‘글쓰기’가 필요하다고 이야기한다. 그런데 이때 문학과 글쓰기는 문자로 된 담론만을 가리키는 것이 아니다. 그것은 감각적인 것의 형태화를 통해서 의미를 나누는 실천을 아우르는 것

<sup>154</sup> 『무위의 공동체』, 94-95.

<sup>155</sup> “공동체는 우리에게 주어진다—또는 우리가 공동체에 주어지거나 내던져진다. 그것은 새롭게 반복되고 소통되어야 할 선물이지 완성되어야 할 혹은 생산되어야 할 작품이 아니다. 그것은 하나의 임무다.” 무위의 공동체, 87.

이다. 가령 “공동-내-존재가 자신의 존재 자체를 ‘문학’ 속에(글쓰기 속에, 즉 어떤 목소리 속에, 어떤 단수적 음악 속에, 어떤 회화 속에, 어떤 무용 속에, 또한 사유의 연습 속에 …) 가지고 있다.”고 할 때,<sup>156</sup> 그는 문학이라는 말을 다양한 예술적 실천을 포괄하는 의미로 사용한다. 그는 특히 공동체론의 맥락에서, ‘문학’을 ‘신화’와의 관계 속에서 파악한다. 문학은 공동체와 관련이 없는 듯이 보이지만, 신화와 공동체 사이의 밀접한 관계 속에서, 그리고 다시 신화와 문학의 관계 속에서 공동체와 문학의 관계가 논구되는 것이다.

낭시에게서 ‘신화’는 합일의 공동체의 토대가 되는 ‘공통적 존재’를 소통시키는 담론을 가리키는 이름이다. 낭시가 신화에 대해서 주장하는 바들은 우리가 보통 신화라 부르는 설화들에만 국한되는 것은 아니다. 하지만 그가 일반적으로 신화라고 불리는 것들이 작동하는 방식에 대한 검토에서 출발하여, 모든 종류의 담론에 적용될 수 있는 보다 일반화된 신화 개념으로 나아가고 있으므로, 우선 우리가 아는 보통의 신화로부터 논의를 시작할 수 있을 것이다. 흔히 신화는 문자의 탄생 이전부터 전승된 이야기라고 여겨진다. 신화는 이야기를 듣고자 하는 자들을 한 자리에 모이게 하며, 그들에게 세계의 탄생과 역사 그리고 거기 모인 자들의 기원을 들려준다.<sup>157</sup> 그것은 대개 그들이 어디에서 왔는지, 어떤 역경을 거쳐서 그러한 무리를 이루게 되었는지에 관한 이야기인 것이다.

신화는 그 자체가 계시하고 낭송하는 것 속에서 공동의 것과 **공통적 존재**를 전해준다. 결국 신화는 그것이 계시해 준 것들 각각과 동시에 공동체를 공동체 자체에 드러내 주고 공동체를 세운다. 신화는 언제나 공동체의 신화이다. 즉 그것은 언제나 신화를 창조하고 나누게 하는 합일—많은 사람들의 단일한 목소리—의 신화이다.<sup>158</sup>

말하자면 신화는 사람들을 결집시키고 그들의 동일성을 확인시키는 담론이다. 그것은 허구적인 이야기지만, 거기에서 소통되는 것은 세계의 이유와 근거, 그리고 총체적 질서인 것이다. 따라서 낭시는 신화의 핵심을 뮈토스*mythos*를 통한 로고스*logos*의 재현으로 파악한다.

<sup>156</sup> 『무위의 공동체』, 146.

<sup>157</sup> 『무위의 공동체』, 103-04 참조.

<sup>158</sup> 『무위의 공동체』, 119.

신화는 단순한 재현이 아니라—자기생산적 미메시스 속에서—스스로를 결과로서 생산하는, 작동하는 재현이다. 즉 그것은 토대를 놓는 허구다. 그것은 어떤 허구적 세계의 토대가 아니며(이것이 셸링과 레비-스트로스가 주장한 바이다), 세계를 만들어 내는 허구화의, 또는 허구화하는 세계 생성의 토대이다. 달리 말해 주체가 하나의 세계를 만드는 것의, 주체성의 세계 생성의 토대가 된다.<sup>159</sup>

인용문에서 낭시가 말하듯이, 신화는 ‘허구적 세계의 토대’가 아니라, ‘세계 생성의 토대’가 된다. 즉 신화의 질서에 속하는 자들이 신화적 이야기를 통해서 이해하고, 그러한 이해에 근거하여 살아가는 세계는 어떤 허구적인 세계가 아니라 실제 세계인 것이다. 세계의 본질과 총체성을 재현함으로써, 신화는 단지 ‘허구일 뿐’인 것에 그치지 않고 ‘작동하는 허구’가 된다. 뮈토스와 로고스의 상호 함축은 신화가 가진 ‘신화적 힘,’ 즉 허구적 토대를 통한 세계 생성의 핵심인 것이다.

하지만 오늘날 우리는 신화가 허구적인 것, 지어낸 이야기라는 것을 잘 알고 있으며, 신화의 마법적인 힘이 더 이상 작동하지 않는 ‘탈신화화된’ 세계에 살고 있다. 그렇다면 우리의 세계는 이제 신화의 ‘작동하는 허구’와 무관한 것이 아닌가? 그러나 낭시에 따르면 ‘신화의 부재’에 대한 의식은 오히려 신화의 개념 자체에 함축되어 있다.<sup>160</sup> 그는 신화의 ‘신화적 힘’을 주장하면서 신화를 ‘신화화’한 것은 신화의 부재를 의식한 학문적 연구들이었다고 지적한다. 초기 낭만주의 시기 셸링의 신화 연구와 레비-스트로스의 구조주의 신화 연구를 예로 들면서, 낭시는 신화에 대한 탐구를 통해서 그들이 추구한 것은 결국 ‘신화적 힘에의 의지’였다고 해석한다. 신화적 힘을 긍정함으로써 초기 낭만주의는 허구를 토대로 새로운 세계를 작동시키고자 하는 기획으로 나아갈 수 있었다.<sup>161</sup> 예술과 창조적 상상력은 세계의 진정한 기원이었다.<sup>162</sup> 한편 레비-스트로스는 신화의 신화적 힘을 긍정함으로써 신화를 인간성의 기원으로 내세울 수 있었다.<sup>163</sup> 그는 신화들을

<sup>159</sup> 『무위의 공동체』, 131-2.

<sup>160</sup> 『무위의 공동체』, 122. 가령 신화적인 질서 속에서 살아가는 이들에게 신화적 이야기는 하나의 ‘허구적 이야기’인 ‘신화’가 아니라 그 자체 진리의 현현일 것이기 때문이다.

<sup>161</sup> 『무위의 공동체』, 120-21.

<sup>162</sup> 『무위의 공동체』, 124.

<sup>163</sup> 『무위의 공동체』, 128-29 참조.

가로지르는 보편적 구조에 대한 분석을 통해서 인간성의 본질적 구조에 대한 총체적 설명을 제시하고자 했다. 말하자면 그의 이론은 그 자체 허구에서 세계의 토대를 찾는 기획이었던 것이다. 낭시는 이들의 기획을 가리켜서 ‘신화-학mythologie’이라고 부른다. 그것은 신화에 대한 학문적 연구인 동시에, 뮈토스와 로고를 결합 속에서 신화적 힘을 구가하는 하나의 ‘신화’라는 것이다. 요컨대 낭시가 말하는 ‘신화’는 아주 먼 옛날부터 전해져 내려온 신비로운 이야기들만을 포함하는 것이 아니다. 이 세계의 내재적 원리나 법칙, 또는 인간의 보편적 본질을 주장하는 담론들을 모두 포함하는 것이다.

따라서 낭시는 신화의 부재가 아니라 ‘신화의 중단’을 말한다. 그는 우리가 신화 안에서 신화의 중단을 불러오는 것, 또는 신화의 중단으로서 발생하는 것에 귀를 기울여야 한다고 주장한다.<sup>164</sup> 그리고 그것을 ‘문학’이라는 이름으로 부른다. 낭시에 따르면, “‘문학(또는 글쓰기)’은 문학에서, 즉 작품들의 나눔 또는 소통에서—어떠한 신화도 갖지 않으며 가질 수도 없는 공동-내-존재에 목소리를 부여하면서—신화를 중단시키는 그것이다.”<sup>165</sup> 앞서 그는 신화를 가리켜서 ‘많은 사람들의 단일한 목소리’라고 하였는데, 이제는 문학을 ‘공동-내-존재의 목소리’라고 하고 있다. 이 둘은 서로 다른 목소리인가? 사실상 그것은 하나의 목소리이다. “작품에는 신화의 부분이 있고, 문학 또는 글쓰기의 부분이 있다. 후자는 전자를 중단시키며, 정확히 신화의 중단에 따라 (이야기와 담론의 불완전성에 따라) ‘계시한다.’”<sup>166</sup> 문학은 신화를 대체하는 어떤 새로운 담론이 아니다. 문학과 신화는 하나의 작품에서 작동하는 서로 다른 두 가지 층위를 가리키는 이름인 것이다.

중단 속에서 나는 타자가 (내게) **말하고자 하는 것을** 더 이상(본질적으로 더 이상) 들을 수 없지만, 그 속에서 나는 타자 또는 어떤 타자가 말한다는 사실과 공동 **내 존재 자체를** 이루는 목소리와 목소리들의 원-분절archi-

<sup>164</sup> “신화의 중단 속에서 어떤 것이 들린다. 신화가 중단될 때, 신화에 남아있는 것이 들린다.” 『무위의 공동체』, 141.

<sup>165</sup> 『무위의 공동체』, 145. 번역 수정.

<sup>166</sup> 『무위의 공동체』, 144.

articulation이 존재한다는 사실을 듣는다. [...] 목소리들의 나눔, 그것이, 내가 말하고자 하는 의미에서 ‘문학’이다.<sup>167</sup>

인용문에서 낭시는 문학에서 들리는 것은 타자가 ‘말하고자 하는 것’이 아니라 ‘타자가 말한다는 사실’이라고 말한다. 신화가 이야기를 통해서 공유되는 내용과 이해의 문제라면, 문학은 그러한 내용이나 이해와 무관한 소통의 사건 자체, 즉 아무것도 공유하지 않으면서 오직 한계만을 공유하는 ‘나눔’의 문제인 것이다.<sup>168</sup>

주의해야 할 것은 신화와 문학의 관계가 단순히 내용과 형식의 이분법으로 이해될 수 있는 것이 아니라는 점이다. “신화의 부분과 문학의 부분은 작품 가운데 있는 두 개의 분리 가능한, 대립 가능한 부분들이 아니다.”<sup>169</sup> 문학이 의미 내용의 소통과 무관하다고 해서 그것이 텅 빈 기호나 형식을 뜻하는 것으로 여겨져서는 곤란하다. 문학은 오히려 그러한 이분법적 구별을 불가능하게 하는 것이다. 왜냐하면 애초에 어떤 내용의 전달을 가능하게 하는 것은 어떤 몸짓, 이를테면 글을 쓰는 손의 움직임이나 말하는 입의 열림이기 때문이다. 즉 문학은 신화를 가능하게 하는 보다 근원적인 심급인 것이다.<sup>170</sup> 낭시의 사유에서 ‘문학’은 철학이 불가피하게 연루된 것, 철학과 문학 사이의 이분법을 불가능하게 만드는 것의 이름이기도 하다. 일반적으로 철학은 논리와 이성의 명확한 현시를 추구하는 반면, 문학에서는 언어의 감각적이고 우발적인 성격이 중요하다고 여겨진다. 하지만 낭시는 철학이 글쓰기의 실천으로 이루어지는 한에서, 다시 말해 언어의 기입에 의존하는 한에서, 철학 또한 언어 자체가 지닌 불확실성을 피해갈 수 없다고 본다.<sup>171</sup> 요컨대 낭시에게서 문학 또는 글쓰기는 ‘물질적인’ 것이고 몸적인

<sup>167</sup> 『무위의 공동체』, 171.

<sup>168</sup> “‘문학’은—오직 소통 자체만을, 서로가 서로로 넘어가는 이행을, 서로서로에 의한 나눔만을 가동시키고 발효시키며 무위로 이끈다는 의미에서—다만 소통할 뿐이다.” 『무위의 공동체』, 147.

<sup>169</sup> 『무위의 공동체』, 145.

<sup>170</sup> 가령 낭시는 신화가 있는 것은 문학이 있기 때문이라고 말한다.(『무위의 공동체』, 149) 그는 또한 신화가 문학의 기원이라고 여겨지는 것과 달리, “신화는 단지 문학이 창조해 낸 것일 뿐”이라고도 말한다.(『무위의 공동체』, 163)

<sup>171</sup> 그 말의 본래 수학적 의미에서, 결정 불가능하다는 것은 어떤 명제가 하나의 체계에 반하지 않으면서도 그러한 체계 내에서 증명될 수도 반증될 수도 없음을 뜻한다.



것인데, 이는 그에게서 몸이나 물질이 그 자체 의미를 가능하게 하는 심급이라는 점을 전제로 이해되어야 한다. 즉 문학은 어떤 의미작용에도 존재론적으로 선행하는 ‘의미의 나눔’과 관계되는 것이다.

결국 중요한 것은 어떤 작품이 ‘신화로서’ 소통되느냐, 아니면 ‘문학으로서’ 소통되느냐라고 할 수 있다.<sup>172</sup> 다시 말해 작품의 소통이 결국 작품이 독자나 관객과의 관계에 놓이는 문제인 한에서, 그것이 그들과 어떤 관계를 맺는지가 중요해지는 것이다. 낭시는 어떤 작품이 신화로서 작동할 수 있는 방식을 다시 두 가지로 구별한다. 하나는 작품이 공동체의 수단이 되는 것이고, 다른 하나는 작품 안에서 혹은 작품으로서 공동체를 실현하고자 하는 것이다. 어떤 예술 작품이 현실 세계의 정치를 재현함으로써 그에 대한 특정한 이해를, 이를테면 특정한 정치적 이데올로기를 소통시킨다면, 그것은 공동체의 공통적 존재를 소통시키는 하나의 신화라고 할 수 있을 것이다. 이 경우에는 어디까지나 작품이 재현하는 바가 문제가 된다. 반면 작품을 그 자체 공동체로서 실현하고자 하는 시도는 작품을 통해서 이루어지는 소통 자체를 신화화한다. 이러한 작품의 원리는 불완전성이 아니라 ‘미완성’이다. 가령 어떤 예술 작품이 현실에 부재하는 이상적인 공동체를 작품을 통해서 구현한다고 할 때, 작품은 이상적인 공동체의 결핍 자체를 작품을 무한히 작동시키는 토대로 삼기 때문이다. 허구적인 예술 작품을 통해서 공동체를 확인하는 일은 공동체가 부재한다는 의식을 확인하게 하고, 이러한 예술 작품의 소통은 아직 도래하지 않은 공동체를 확인하는 특권적인 소통으로서 신화화되는 것이다.

반면 문학은, 글쓰기는 단수적 존재들의 단수적 ‘관계’에서 발생한다.<sup>173</sup> 낭시는 글쓰기가 이처럼 타자를 향한 움직임, 열림의 움직임이라는 것을 가리켜서 ‘기탈<sup>excription</sup>’이라고 부른다. 그것은 글쓰기를 통해서 그것이 기입하는[<sup>scription</sup>] 의미 내용을 벗어나는[<sup>ex-</sup>] 의미가 나누어짐을 가리키며, 또한 글쓰기가 의미의 나눔인 한에서 언제나 바깥을 향하는 관계[<sup>ex-</sup>]의 문제라는 것을 뜻한다.<sup>174</sup> 따라서

---

<sup>172</sup> 『무위의 공동체』, 145.

<sup>173</sup> 『무위의 공동체』, 149.

<sup>174</sup> Peter Gratton, “Excription”, *The Nancy Dictionary*, Ed. Peter Gratton and Marie-Eve Morin, Edinburgh University Press, 2015, p. 87.

그것의 원리는 의미작용의 회로가 닫히지 않고, 완성된 작품으로서 고정되지 않고, 끝없이 다른 관계로 열리는 ‘불완전성’이다.

문학은 그것이 완성되는 곳 자체에서 완성에 이르지 못한다. [...] 문학은 작품이 한 저자로부터 한 독자에게로, 그 독자로부터 다른 독자나 다른 한 저자에게로 넘어가는 곳에서 완성에 이르지 못한다. 작품이 그 저자의 다른 작품으로 넘어가는 이곳에서, 작품이 다른 저자들의 다른 작품들로 넘어가는 다른 곳에서 문학은 완성에 이르지 못한다.<sup>175</sup>

결국 낭시가 주장하는바 우리에게 선물로서 주어진 ‘공동체의 임무’ 또는 ‘임무로서 주어진 공동체’란, 공동체의 합일을 완성시키고자 하는 신화의 목소리 너머에서, 끝없이 의미를 나누어야 할 임무라고 할 수 있다.

---

<sup>175</sup> 『무위의 공동체』, 147.

### III. 포스트드라마 연극의 공동체성

#### 1. 무위의 공동체로서 포스트드라마 연극

##### 1) 공동체로서 연극

낭시가 주장하는 무위의 공동체는 일반적인 의미의 공동체 또는 합일의 공동체와 다른 어떤 ‘새로운’ 공동체의 이상으로서 제시되는 것이 아니다. 무위의 공동체는 첫째, 공동체가 어떤 공통적 존재를 토대로 이루어질 수 있는 ‘작품’이 아니라는 것을 의미하며, 둘째, ‘있음’이란 언제나 ‘함께-있음’이라는 실존의 근원적인 구조를 의미한다. 다시 말해 어떤 단수적 존재도 홀로 존재하지 않으며 언제나 다른 단수적 존재들과 함께, 다른 단수적 존재들을 향해 바깥으로 드러나 존재한다는 것을 의미한다. 그러므로 셋째, 무위의 공동체는 하나의 완성 가능한 실체가 아니라 끝없이 도래하는 사건으로서, 즉 아무것도 공유하지 않는 ‘나눔’으로서, 또는 몸들 ‘사이’의 ‘접촉’으로 생각되어야 함을 뜻한다. 다시 말해 공동체는 소통되는 내용과 별개로 다만 우리가 소통한다는 사실이 소통되는 소통의 사건 자체인 것이다.

그러므로 연극을 또는 포스트드라마 연극을 낭시적인 의미의 공동체로서 이해한다면, 그것은 연극에서 어떤 공동체가 실현될 수 있다거나 이루어진다고 생각하는 것을 의미하지 않는다. 리다우트Nicholas Ridout에 따르면 오늘날 연극이 공동체로서 여겨지는 방식은 크게 두 가지로 구분될 수 있다. 하나는 그가 ‘고전적’ 가정이라고 부르는 것으로서, 연극이 그 자체 공동체로서 경험될 수 있으며, 그러한 공동체의 경험이 사회적·정치적 공동체의 형성에 기여할 수 있다는 생각이다.<sup>176</sup> 이러한 생각은 “연극을 보기 위해서 모인 사람들이 어떤 공통의 감각을 공유할 수 있다.”는 일반적인 가정에 기초한다.<sup>177</sup> 연극의 공동체적 가능성을 고대

---

<sup>176</sup> Nicholas Ridout, *Passionate Amateurs: Theatre, communism and love*, University of Michigan Press, 2013, pp. 19-25 참조.

<sup>177</sup> Nicholas Ridout, 위의 책, p. 5.

그리스로, 혹은 연극의 제의적 기원으로 소급시키는 다양한 종류의 이론적·실천적 시도들이 이에 해당한다.<sup>178</sup>

연극에 공동체적 역량이 있다고 여기는 또 다른 방식은 연극이 일시적으로나마 어떤 ‘바람직한’ 공동체로서 실현될 수 있다고 생각하는 것이다.<sup>179</sup> 피셔-리히테의 ‘연극적 공동체’ 개념과 돌란의 ‘유토피아적 수행성utopian performative’ 개념을 대표적인 예로 들 수 있다.<sup>180</sup> 이들 각각은 구성원의 희생이나 이데올로기적 획일화가 없는 자유롭고 평등한 집단성을,<sup>181</sup> 그리고 타자를 환대하는 내밀한 만남의 가능성을 연극에서 찾고자 한다.<sup>182</sup> 이들이 공통적으로 특히 주목하는 것은 퍼포먼스가 그러한 대안적 공동체를 지금 여기에 실현시킬 수 있는 가능성이다.<sup>183</sup> 그것은 비록 일시적인 경험이기기는 하지만, 그것을 경험한 자를 변화시키며, 따라서 연극은 정치적 공동체가 바람직한 방향으로 나아가기 위한 일종의 리허설 또는 실험실로서 작동할 수 있다는 것이다.<sup>184</sup>

피셔-리히테와 돌란은 연극에서 어떤 윤리적인 공동체의 가능성을 발견하고자 하는데, 이러한 시도는 공동체의 미명 하에 관객의 동일성과 집단적 총체성을 가정하는 연극학적 전통에 대한 비판과 반성으로서 등장한 것이다. 그러나 당시

<sup>178</sup> 제의를 연극의 기원으로 보는 이론적 전통에 대한 비판은 Eli Rozik, *The roots of theatre: Rethinking ritual and other theories of origin*, University of Iowa Press, 2005 참조.

<sup>179</sup> Nicholas Ridout, 앞의 책, p. 25.

<sup>180</sup> Erika Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring forms of political theatre*, Routledge, 2005.; Jill Dolan, *Utopia in Performance*, University of Michigan Press, 2005. 돌란은 유토피아적 수행성을 퍼포먼스가 “유토피아를 발화하는 가운데 그것을 ‘행하는’ 수행성”이라고 규정한다. “퍼포먼스의 현재-시제성은 관객들이 유토피아를 결코 도래하지 않을 미래의 완전성에 대한 관념으로서가 아니라, 연극의 바로 이 순간에, 지금 시작되는, 진행중인 가능성의 즉각적 실현으로서 상상할 수 있도록 한다.” Jill Dolan, 위의 책, p. 17.

<sup>181</sup> Erika Fischer-Lichte, 위의 책, p. 256.

<sup>182</sup> Jill Dolan, 앞의 책.

<sup>183</sup> Jill Dolan, 위의 책, p. 17.

<sup>184</sup> “연극은 공동체의 새로운 개념 [...] 현대 사회에 유익하게 적용될 수 있는 개념이 발전되고 시범적으로 실행되는 일종의 실험실로 보인다.” Erika Fischer-Lichte, 앞의 책, p. 257.; “나는 [...] 퍼포먼스의 경험, 유토피아 퍼포머티브의 즐거움이 세계를 바꾸지는 못하더라도 분명히 그것을 느끼는 사람들을 바꾼다는 점을 시사하고자 한다.” Jill Dolan, 앞의 책, p. 19. 돌란은 이러한 변화의 가능성이 ‘정념feeling’에 있다고 주장하며, (Jill Dolan, 위의 책, p. 15) 피셔-리히테는 퍼포먼스의 ‘경계성’에 주체를 변화시키는 힘이 있다고 주장한다. (Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A new aesthetics*, Routledge, 2008)

공동체론의 관점에서 보면, 윤리적인 공동체라는 두 사람의 기획 또한 사실상 공동체를 완성해야 할 작품으로 생각한다는 점에서 궁극적으로 고전적 가정과 동일한 논리에 기초한 것이다. 이들은 한편으로 공동체를 언제나 부재하는 것, 아직 도래하지 않은 것으로 상정하면서, 다른 한편으로 연극을 그러한 공동체의 현존이 직접적으로 확인될 수 있는 특권적인 장소라고 생각하기 때문이다.<sup>185</sup>

연극을 공동체로서 생각한다는 것은 다시 한 번 강조하건대 공연에서 어떤 공동체가 이루어진다고거나, 공연을 통해서 어떤 현실 공동체가 실현될 수 있다는 것을 의미하지 않는다. 그것은 공연과 언제나 함께하는 관객의 존재 자체를 연극의 존재론적인 조건으로서 이해하는 것을 뜻하며, 따라서 공연과 관객 사이의 관계를 새롭게 생각한다는 것을 의미한다. 포스트드라마 연극 관객의 능동성과 자율성을 긍정하는 담론들은 연극 공연을 창작자와 수용자가 함께 참여해서 완성하는 하나의 작품처럼 생각한다. 그러한 창작 공동체 안에서 다른 누구의 지배도 받지 않고 주권적으로 참여하는 관객을 긍정할 때, 작품의 무한한 해석 가능성은 그 자체 가치로서 인정된다. 그런데 이는 낭시가 말하는 ‘주체-작품’의 논리 또는 ‘미완성’의 논리에 연루될 수 있는 가능성이 있다. 포스트드라마 연극에서 종합의 중지, 즉 총체성의 부재는 지각된 파편들로부터 공연의 의미를 재구성하려는 욕망을 추동하면서 동시에 그러한 재구성이 완성될 수 있는 가능성을 차단시킨다. 마치 공동체가 상실되었다는 생각이 공동체의 재건을 향한 욕망을 추동하는 동시에 그 완성을 끝없이 지연시킴으로써 완성을 향한 노력 자체만을 무시간적으로 작동시키듯이, 해석 불가능성과 이해 불가능성은 재구성하고 해석하는 작용 자체의 끝없는 작동을 낳을 수 있는 것이다. 이때 무한한 것은 작품의 의미라기보다 작품의 ‘미완성’ 자체라고 할 수 있다.

따라서 연극을 공동체로서 생각한다는 것은 공연과 관객 사이의 관계를 생각한다는 것이지만, 이는 이른바 공연과 관객 사이의 ‘상호작용’에 관심을 가지는 것은 아니다. 합일의 공동체가 ‘공통적 존재,’ 즉 하나의 원리나 토대를 가지는 반면, 무위의 공동체의 ‘원리’는 ‘나눔’이다. 나눔은 하나의 단수적 존재와 다른 단수적 존재 사이의 소통이지만, ‘대화적인’ 상호작용은 아니다. 이러한 대화적

---

<sup>185</sup> “정치는 [...] 실재하는 장소에 함께 모여서 [...] ‘아직 오지 않은’ 그리고 ‘여기가 아닌’ 잠재적인 것을 상상적 공간에서 탐색하는 일에 있다.” Jill Dolan, 앞의 책, p. 20.

소통의 모형은 대화적·변증법적 작동이 마침내 도달하게 되는 어떤 상위의 전체성으로서 이해나 합의, 일치가 전제되어 있다. 일반적으로 연극에 상호작용적 본성이 있다고 하면, 이는 관객이 연극에 영향을 미칠 수 있음을 의미한다. 물론 연극 공연에 언제나 반드시 내재하는 모든 우발성과 불확실성의 차원에서 실제로 관객이 공연에 영향을 미칠 수 있다. 하지만 공연 작품의 ‘의미’가 공연자와 관객이 상호작용하는 퍼포먼스의 과정 가운데서 만들어진다는 것은 그와 별개의 문제다. 상호 작용을 강조하는 최근의 논의들과 달리, 낭시는 예술 작품의 의미가 소통되는 방식에 대해서 대안적인 이해 방식을 제안한다. 의미를 ‘향한-존재’로서, 즉 몸과 몸 사이에서 이행하는 사건으로서 이해하는 방식, 그리고 아무것도 공유하지 않고 어떤 전체성으로도 지양되지 않는 ‘나눔’이나 ‘접촉’과 같은 낭시의 개념들은 공연의 의미를 공연 작품으로부터 관객을 향해 열리는 것으로 생각할 수 있는 가능성을 열어 준다. 특히 연극이 무엇보다도 공연자의 몸으로 이루어지는 것을 생각할 때, 이러한 가능성은 연극의 의미를 공연자의 몸과 관객의 몸 ‘사이에서’ 나누어지는 것으로서 생각할 수 있게 해 준다. 그런데 포스트드라마 연극에서 나누어지는 의미를 이런 방식으로 생각하기 위해서는 한 가지 전제 조건이 있다. 그것은 포스트드라마 연극이 낭시가 말하는 의미에서 ‘신화의 중단’으로서 소통될 수 있어야 하는 것이다.

## 2) 신화의 중단으로서 포스트드라마 연극

「중단된 신화」에서 낭시는 신화가 낭송되고 전승되는 장면을 마치 한 편의 원시적인 연극처럼 그린다.<sup>186</sup> 그는 서양의 전통에서 연극이 ‘신화’ 즉 다수의 사람들을 하나로 엮고 결속시키는 담론이 소통되는 본보기적 장소로서 여겨져 왔다고 본다.

<sup>186</sup> “그것은 아주 옛날부터 있어 왔던 아득한 장면이다. [...] 그 떼거리들은 아득한 밤 사방에 피워 놓았던 불 주위에 모여 있었다. 그 불을 몸을 덥히기 위해서 피워놓았는지, 짐승들을 쫓아내기 위해서 그랬는지, 아니면 음식을 익히기 위해서, 이야기를 전하는 자의 얼굴을 비추기 위해서, 그가 (아마도 가면을 쓰고) 이야기를 말하고 노래하고 흥내내는 것을 보기 위해서 그랬는지, 아니면 선조들, 신들, 짐승들 또는 이야기가 찬양하는 인간들에 대한 경의의 표시로 (아마 자신의 삶과 함께) 제물을 태우기 위해서 그랬는지 우리는 아직 알지 못한다.” 무위의 공동체, 105. 번역 수정.

소위 서양 전통을 근거하는 우리의 근대적 방식이 로고스를 나누는 실천으로서 철학, 도시의 열림으로서 정치, 집단적 실존의 상징적-상상적 전유 장소로서 연극이라는 삼중의 참조점을 포함하는 것은 분명히 우연이 아니다. 아테네 연극은 연극적 제도와 내용 모두에서 우리에게 철학적인 것(로고스적 동물의 자기 이해)의 정치적(시민적) 현시로서 나타나며, 마찬가지로 정치적인 것의 철학적 현시로서 나타난다.<sup>187</sup>

낭시가 말하는 ‘아테네 연극’은 서양 문화의 근간으로서, 고대 그리스 아테네로 소급되는 어떤 기원적 형상의 연극을 가리킨다. 이때 연극은 철학을 토대로 정치 공동체를 이루는 일에 봉사하는 매개자로서, 정치 세계의 갈등(정치적인 것)을 재현하고, 이를 통해 여러 사람들이 하나의 세계 이해(철학적인 것)를 공유하게 하는 ‘정치적’ 또는 ‘신화적’ 기구라고 여겨진다.

연극을 이처럼 ‘신화’로서, 즉 뮈토스를 통한 로고스의 재현으로서 정립한 사람은 아리스토텔레스이다.<sup>188</sup> 그는 사건들 사이에 논리적 질서와 구조를 부여하는 ‘플롯<sup>mythos</sup>’을 ‘드라마의 영혼’으로 내세우면서, 혼잡하고 무질서한 사실들인 역사보다 그것들을 잘 구조화한 비극이 더 ‘철학적’이라고 주장했다. 아리스토텔레스가 이렇게 연극의 인지적 가치를 강조한 것은, 그가 모방 예술에 대한 플라톤의 비판으로부터 연극 예술의 가치를 구제하려 했기 때문이라고 알려져 있다. 이를 가리켜서 낭시는 연극이 “로고스와 미메시스의 결합”으로서 나타나며, 거기에서 우리는 “체계적으로 로고스의 계기를 선호하면서 미메시스의 계기를 삭제”한다고 말한다.<sup>189</sup> 그는 이러한 선호 가운데 ‘좋은’ 미메시스인 로고스의 재현과 ‘나쁜’ 미메시스 또는 ‘스펙타클’에 불과한 한갓된 미메시스 사이의 구별이 함축되어 있다고 지적한다.<sup>190</sup>

서양 연극의 전통을 ‘신화’로서 파악하는 낭시의 이러한 관점은 포스트드라마 연극을 ‘신화의 중단’으로서 이해할 수 있는 가능성을 열어준다. 신화와 문

<sup>187</sup> BSP, 71.

<sup>188</sup> 이는 아리스토텔레스의 시대로부터 지금까지 드라마 연극의 이념이 내려오고 있다고 주장하려는 것이 아니다. 여기서 문제가 되는 것은 르네상스 시기 『시학』이 재발견되면서 실제로 드라마 형식의 정립과 발전에 지대한 영향을 끼친 이론가로서 아리스토텔레스다.

<sup>189</sup> BSP, 71.

<sup>190</sup> BSP, 71-72.

학에 관한 낭시의 논의를 적용하여 포스트드라마적인 것에 의한 드라마의 중단  
을 살펴보기 전에, 우선 포스트드라마 연극과 드라마적 전통의 결별에서 결정적  
인 계기들이 무엇이었는지를 확인할 필요가 있다. 레만이 주장하는바 포스트드  
라마 연극은 “아르토를 따른다.”<sup>191</sup> 그는 아르토가 부르주아 연극을 비판한 핵  
심이 연출가는 작가를 반복하고, 작가는 작가대로 세계를 모사하여, 결국 연극  
이 실재의 ‘분신’에 불과하게 되는 데 있었다고 본다.<sup>192</sup> 즉 포스트드라마 연극이  
텍스트가 아니라 퍼포먼스 자체의 실재성을 연극의 출발점으로 삼는 것은 아르  
토의 기획을 계승한다는 것이다. 한편 레만은 포스트드라마 연극을 가리켜서 또  
한 ‘포스트-브레히트적 연극’이라고 부른다.

그것은 현존에 대한 브레히트의 질문과 현시된 것 속에서 현시 과정을 의식  
하는 것에 대한 질문, 그리고 새로운 ‘관객 예술’에 대한 질문이 열어놓은  
공간 속에 위치한다. 동시에 그것은 브레히트의 연극에서 발견되는 정치적  
양식, 도그마화 경향, 이성에 대한 강조를 넘어서는다.<sup>193</sup>

레만은 두 가지 지점에서 브레히트의 영향력을 인정하는데, 하나는 현시된 내용  
과 현시 사이의 간극에 대한 인식이 그로부터 시작되었다는 것이고, 다른 하나는  
그가 연극적 과정 자체를 중시하고 공연과 관객 사이의 새로운 관계를 모색했다  
는 점이다. 그러나 레만은 포스트드라마 연극이 브레히트의 문제의식을 공유하  
면서도, 그에 대해서 브레히트와는 다른 답을 내놓는다고 강조한다.<sup>194</sup>

브레히트가 서양 연극의 전통을 ‘아리스토텔레스적’이라고 명명하고 서사극  
을 통해서 이를 넘어서고자 했을 때, 그가 주목하고 비판한 것은 드라마 연극의  
‘신화’로서 지위, 즉 세계의 질서를 소통시키는 이데올로기적 기구로서의 역할이

<sup>191</sup> PT, 46.

<sup>192</sup> PT, 46.

<sup>193</sup> PT, 48.

<sup>194</sup> 레만이 포스트드라마 연극과 브레히트 연극 사이의 차이를 계속해서 강조하는 것은, 브레히트  
를 폄하하기 때문이 아니라, 브레히트의 거대한 영향력 이후로 다양한 종류의 새로운 실천들이  
‘브레히트적인’ 것으로 혹은 ‘서사적인’ 것으로 설명되었던 경향에 동의하지 않기 때문이다. 레  
만 저작의 의도가 새로운 연극을 위한 새로운 ‘어휘들’을 마련하는 것이라고 할 때, 새로운 어  
휘의 차별성과 필요성을 기존 어휘와의 비교 속에서 정당화하는 과정에서 브레히트와의 차별성  
이 계속해서 거론되는 것이다.



라고 할 수 있다. 브레히트가 자신의 연극을 ‘과학 시대의 연극’이라고 명명한 데서 드러나듯이, 그는 연극이 환영과 기만의 도구가 아니라 이성적 판단과 비판적 인식의 장이 되기를 바랐다. 그의 ‘반아리스토텔레스적 드라마’의 핵심은 동일시를 통한 ‘카타르시스’의 생산을 거부하는 것이었다. 그는 이를 위해서 공연과 관객 사이의 거리를 강조하고 극대화할 필요가 있다고 보았다. 말하자면 그는 카타르시스를 무대와 객석 사이의 거리를 사라지게 하는 공동체적 합일의 생산 또는 재생산의 기능으로 이해한 것이다. 벤 차임 Daphna Ben Chaim에 따르면, “거리는 예술의 지각에 기본이 되는 심리적 현상”으로서, “허구성의 인식”을 가리킨다.<sup>195</sup> 이는 특히 연극에서 관객의 경험을 틀짓는 중요한 요소인데, 왜냐하면 허구성의 인식은 연극을 실제와 구별하면서 ‘마치 실제인’ 것처럼 용인하는 지각과 밀접하게 연관되기 때문이다.<sup>196</sup> 브레히트는 거리의 생산을 통해서 ‘연극은 연극일 뿐’이라는 점을 환기시킴으로써 관객의 비판적이고 능동적인 사고를 고무시킬 필요가 있다고 본 것이다.<sup>197</sup> ‘과학 시대,’ 즉 더 이상 신화가 유효하지 않은 탈신화화된 세계에 대한 믿음에 근간한 브레히트의 연극은 그러나 그 자체 하나의 신화가 되었다. 브레히트가 하나의 신화적 인물이 되었다는 의미에서가 아니라, 그 또한 연극을 바람직한 정치 공동체의 실현을 위한 토대를 소통시키는 장으로서 이해했기 때문이다. 연극이 환영이나 허상에 그치지 않고 이 세계의 실재를 인식하는 계기가 되어야 한다는 브레히트의 기획에는 연극이 한갓된 미메시스에 그치지 않으려면 인식론적 가치를 가져야 한다는 아리스토텔레스의 기획과 동일한 논리가 있다. 브레히트가 관객의 이성적·과학적 사고를 중시했다는 점을 생각하면 ‘신화’라는 말은 그의 연극관을 설명하는 데 적절하지 않은 것처럼 보일 수 있다. 그러나 낭시가 주장하는바 ‘신화의 부재,’ 즉 신비적·초월적 대상에 대한 부정과 그에 동반되는 합리성과 이성에 대한 믿음 또한 그 자체 하나의 ‘신화’다.

한편 아르토는 연극이 그 자체 생동하는 실재의 경험이 되어야 한다고 생각했다. 그는 특히 연극이 일종의 제의가, 즉 그것이 공연자와 관객 모두를 참여자로 만드는 하나의 공동체적 의식儀式이 되어야 한다고 생각했다. 아르토의 경우

<sup>195</sup> Daphna Ben Chaim, *Distance in the Theatre*, UMI Research Press, 1984, p. 70.

<sup>196</sup> Daphna Ben Chaim, 위의 책, p. 73.

<sup>197</sup> Daphna Ben Chaim, 위의 책, pp. 25-38 참조.

공연자와 관객 사이의 거리, 즉 환영과 실재 또는 예술과 삶의 분리를 폐기함으로써 모두가 참여자가 되는 공동체가 가능하다고 생각했다.<sup>198</sup> 실제로 그는 관객과의 물리적 거리를 좁히고, 객석의 위치를 무대 안으로 들어거나, 관객과의 직접적인 접촉을 시도했다.<sup>199</sup> 그는 연극의 ‘마법 같은’ 힘에 의한 이러한 합일의 형상을 ‘전염’으로 제시한다.<sup>200</sup> 전염은 접촉을 통해서 하나의 바이러스에 감염되는 것이다. 즉 그것은 감각의 직접성을 통해서 확인되는 완전한 동화의 형상이다. 요컨대 연극이 실재 그 자체로서 현현해야 한다고 주장했을 때, 아르토가 바란 것은 공동체로서 연극 자체의 전적인 현존이며, 거기에서 연극을 이루는 공연자 및 관객의 전적인 자기 현존을 확인하는 것이라고 할 수 있다. 그는 연극이 그 자체 공동체로서 실현되기를 바란 것이다. 아르토가 연극에서 감각적인 것의 총체로서 ‘스펙타클’의 강력한 힘을 주장한 것은 널리 알려져 있다. 그렇다면 아르토는 ‘좋은’ 미메시스와 ‘나쁜’ 미메시스 사이의 이분법을 넘어서는 것인가? 그렇지 않다. 아르토가 당대의 부르주아 연극이 ‘실재’를 결여하고 있다고 진단할 때, 그는 정확히 부르주아 연극이 ‘한갓된 미메시스’에 불과하다고 비판한 것이기 때문이다. 스펙타클에 대한 그의 매혹은 오히려 허구를 토대로 삼아서 실재를 생성하고자 하는 ‘신화적 힘에의 의지’를 드러내는 것이다.

그렇다면 포스트드라마 연극은 어쩌서 이러한 신화의 중단으로서 이해될 수 있는가? 첫째, 포스트드라마 연극에서는 ‘종합의 중지’로 인해서 실제로 말해지는 것과 현시되는 것들의 내용 자체가 중요하지 않게 된다. 거기에는 현시된 것과 현시 사이의 간극이 있지만, 그것은 더 이상 브레히트적인 의미에서의 거리가 아니라, 말하는 내용 대신 말하는 목소리 자체를, 혹은 어떤 목소리가 ‘말한다는 사실’을 전경화하기 위한 것이다.

둘째, 포스트드라마 연극은 ‘실재적인 것’을 활용하지만 그것의 실재로서 지위를 주장하지 않는다. 포스트드라마 연극에서 실재적인 것은 그것이 동반하는 우발성, 불확실성 등 연극적 소통 자체를 불완전하게 만드는 계기로서 작동한다. 즉 포스트드라마 연극은 연극에 근원적으로 존재하는 실재와 허구 사이의 긴장을 ‘연극’의 가능성으로서 끌어들인다. 포스트드라마 연극은 연극이란 무엇

<sup>198</sup> Daphna Ben Chaim, 위의 책, pp. 40-42.

<sup>199</sup> Daphna Ben Chaim, 위의 책, p. 41.

<sup>200</sup> Antonin Artaud, *Theater and Its Double*, Trans. Mary Caroline Richards, Grove Press, 1958, p. 18.

인가에 대한 확실한 패러다임이 원칙상 더 이상 존재하지 않는 체제 하의 실천이다. 연극적인 것의 자율성에 주목하는 작업들은 언제나 연극이란 무엇이며 무엇일 수 있는가 하는 ‘연극’ 자체에 대한 물음에 직면하게 된다. 이때 연극이 모방이나 재현의 기구이기 전에, 또는 감각적 직접성이 뛰노는 장이기 전에, 무엇보다도 우선 관객과 함께하는 시공간이이라는 점이 중요해진다.

다음 절에서는 포스트드라마 연극에서 공연자와 관객 사이의 의미의 나눔이 일어나는 양상을 살펴보고자 한다. 드라마 연극의 관객은 수동적이고 포스트드라마 연극의 관객은 능동적이라는 이분법적 편견을 넘어서는 관점으로서 본고는 드라마 연극이 관객을 세계 이해의 주체로서 세우고자 하며, 포스트드라마 연극은 관객의 몸의 경험을 만들어내고자 한다는 점을 주장할 것이다. 이때 몸을 단순히 감각적이고 물질적인 경험, 생생함과 직접성의 경험이 아니라 낭시가 말하는 ‘의미의 몸’으로서 이해하고자 한다. 이를 통해서 포스트드라마 연극이 관객에게 공동체를 나누는 유의미한 경험이 될 수 있음을 주장한다.

## 2. 관객성 재고: 주체에서 몸으로

### 1) 드라마 연극과 탈신체화된 주체로서 관객

레만은 포스트드라마 연극을 종종 모더니즘 회화에 비유한다. 모사를 거부하고 예술의 자율성을 추구하며, 재현의 내용보다 재현 형식 고유의 물질성과 실재성을 중시한다는 점에서, 포스트드라마 연극과 모더니즘 회화 사이에 유사성이 있다는 것이다.<sup>201</sup> 그리고 이러한 맥락에서 드라마의 해체는 19세기 말 회화에서 나타난 원근법의 해체에 유비된다.<sup>202</sup> 드라마와 원근법의 유비는 서양 연극의 전통에서 재현과 관찰자의 관계가 어떻게 설정되어 왔는지를 고찰할 수 있게 해준다. 가령 레만은 로버트 윌슨의 연극을 포스트드라마적인 것의 전형으로 들면서 다음과 같이 말한다.

---

<sup>201</sup> PT, 53 참조.

<sup>202</sup> PT, 14 참조.

“여기서 결여된 것은 이야기의 흐름을 따르는 드라마적 정향定向이며, 그것은 회화에서 원근법이 만들어 내는 가시적인 것의 질서에 상응하는 것이다. 원근법의 골자는 관찰자의 위치, 즉 시점을 그림의 가시적 세계에서 배제하고, 재현된 것 속에서 재현을 구성하는 행위를 삭제하여 총체성을 가능하게 하는 것이다. 이는 드라마적 서술 형식과 상응한다—그것이 서사적 서술자를 포함한다 하더라도 마찬가지다.”<sup>203</sup>

인용문에서 레만은 원근법이 그림을 특정 관찰자의 시점과 무관한 것으로 연출하며, 이로써 보는 사람으로 하여금 그것을 ‘객관적인’ 재현으로 받아들이게 한다고 지적하고 있다. ‘열린 창문 *finesta aperta*’이라는 오래된 별칭이 시사하듯이,<sup>204</sup> 원근법적 회화는 프레임 너머의 외부 세계를 ‘있는 그대로’ 바라보는 듯한 환영을 만들어 낸다. 따라서 원근법과 유비적인 드라마의 형식이란 드라마의 ‘절대성’을 가리키는 것으로 해석할 수 있다.<sup>205</sup> 무대 위 세계가 인물들 사이의 관계로만 이루어진 하나의 닫힌 체계로서, 관객의 주위 세계로부터 독립적인 하나의 총체성으로서 현시될 때, 관객은 마치 한 세계를 세계의 바깥에서 바라보는 것과 같은 경험을 하게 되는 것이다.

드라마 연극 관객의 이러한 경험은 카메라 옵스큐라로 대표되는 고전적 시각 모형에 부합하는 것이다. 크래리 Jonathan Crary에 따르면, “카메라 옵스큐라는 관찰자가 자신의 위치를 재현의 일부로서 보는 것을 아프리오리하게 막는다.”<sup>206</sup> 이를 가리켜서 그는 “카메라 옵스큐라의 근원적으로 연극적인 설정에 고유한 장면적 관계 *scenic relationship*”라고 부른다.<sup>207</sup> 카메라 옵스큐라는 16세기 말부터 18세기 말까지 약 200년 동안 유럽에서 인간의 시각을 설명하는 데 가장 널리 사용된 모형이었다. 시각이 신체 기관의 물리적·광학적 작동이라는 측면에서 규명되기 시작한 것은 19세기 이후의 일로, 이전까지 시각은 관찰자가 외부 세계와 맺는 관

<sup>203</sup> PT, 134.

<sup>204</sup> Leon Battista Alberti, 『알베르티의 회화론』, 노성두 역, 사계절, 1998 참조. 알베르티의 『회화론 *De Pictura*』(1435)은 선형 원근법의 기하학적 원리를 체계적으로 기술한 최초의 저술이다.

<sup>205</sup> Szondi, 앞의 책, p. 14 참조.

<sup>206</sup> Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, MIT Press, 1988, p. 41(『관찰자의 기술』, 임동근 외 역, 문화과학사, 1999).

<sup>207</sup> Jonathan Crary, 위의 책, p. 127.

계의 문제, 즉 세계 인식의 문제와 불가분한 것으로 간주되었다. 카메라 옵스큐라는 관찰자를 어두운 밀폐 공간 속에 고립시키며, 이로써 신체적·감각적 경험을 효과적으로 배제시킨다. 관찰자는 이른바 ‘탈신체화된 눈 *disembodied eye*’ 이 되는 것이다. 이것은 감각의 우발성과 불확실성을 배제하여 확실한 지식의 가능성을 정초하고자 한 데카르트의 기획과 맞아떨어지는 것이었다.<sup>208</sup> 요컨대 고전적 시각 모형의 관찰자는 육신의 두 눈이 아닌 ‘이성의 눈’을 통해서 세계를 목도하는 형이상학적 주체로 상정되었다. 이러한 주체, 세계를 시각적 재현의 대상으로 파악하는 주체를 가리켜서 낭시는 ‘코스모테오로스 *cosmotheoros*,’ 즉 우주의 관조자라고 부른다.<sup>209</sup>

드라마 연극의 이념이 관객 앞에 허구적 소우주를 세우는 것이라면,<sup>210</sup> 그것은 또한 관객을 우주의 관찰자로서, 다시 말해 주체로서 정립하려는 시도로 이해될 수 있을 것이다. 이러한 관점은 능동성과 수동성이라는 기존의 이분법적 문제를 너머에서 연극의 관객성을 새로이 고찰할 수 있게 해 준다. 관객이 ‘능동적인 참여자’가 되어야 한다는 주장은 역사적 아방가르드를 위시한 20세기의 연극 예술가들 그리고 그들의 작업에 주목하는 이론가들에 의해서 다양하게 되풀이되어 왔다.<sup>211</sup> 이러한 생각의 기저에는 서양 연극의 전통이 이른바 ‘무대와 객석 사이의 분리’를 조장해 왔다는 가정이 있다. 이러한 ‘분리’의 기제를 설명하기 위해서 비근히 사용되는 개념이 바로 ‘제 4의 벽’이다. 제 4의 벽이라는 표현은 마치 눈에 보이지 않는 장막이 무대와 객석 사이를 나누고 있는 듯한 인상을 준다. 그러나 엄밀한 의미에서 그 벽이 표시하는 것은 이 세계와 저 세계를 나누는 경계가 아니라, 한 세계의 ‘끝’이다. 그것은 관객을 한 세계의 바깥에 위치시키며, 다시 말해 세계를 초월하여 존재하는 일종의 전지적 ‘시점’으로 환원시킨다. 세계를 눈 앞에 펼쳐진 대상으로서 파악한다는 것은, 말하자면 세계를 자기 ‘앞

<sup>208</sup> Jonathan Crary, 앞의 책, p. 48.

<sup>209</sup> CW, 43 참조.

<sup>210</sup> PT, 21, 44 참조.

<sup>211</sup> “사실상 참여가 관객을 주체적으로 복돋는다는 믿음은 연극학과 퍼포먼스 연구에서 하나의 강력한 정론 *orthodoxy*이 되었다. 그리고 대개의 정론이 그러하듯이 그것은 자주 환원적으로 그리고 무비판적으로 적용되는 것 같다.” Helen Freshwater, *Theatre & Audience*, Palgrave Macmillan, 2009, p. 56.

에 세워지는’ 하나의 이미지로서 표상하는 것이며,<sup>212</sup> 이는 세계를 세계 내에서 경험하는 것과 완전히 다른 함의를 지닌다. 후자가 세계-내-존재로서 실존하는 몸의 경험이라면, 전자는 세계를 이해의 대상으로서 전유하는 ‘주체’의 경험인 것이다. 드라마 연극의 관객이 주어진 것을 수동적으로 수용한다는 비판은 탈신체화된 시각이 함의하는 주권적인 주체 개념을 간과하는 것이다.

이러한 관점에서 보면, 흔히 관객을 수동적으로 만든다고 비판받는 ‘환영주의적’ 연극은 오히려 관객을 탈신체화된 주체로서 세우고자 하는 시도로서 이해될 수 있다. 가령 바그너의 음악극을 대표적인 예로 들 수 있다. 바그너는 극장 공연을 제의적이고 공동체적인 성격을 가진 것으로서 이해했다.<sup>213</sup> 그는 공연이 관객들로 하여금 공통의 감각을 집단적으로 경험하게 함으로써 공동체와 같은 것을 발생시켜야 한다고 생각했으며,<sup>214</sup> 스펙터클의 모든 측면을 철저하게 계산하고 통제함으로써 관객들에게 ‘단일한’ 경험을 제공하고자 했다.<sup>215</sup> 바이로트 축제 극장Bayreuth Festspielhaus의 건축 구조에는 관객 집단을 하나의 주체로서 발명하고자 하는 바그너의 욕망이 정교하게 반영되어 있다. 그는 모든 관객이 무대와 동일한 관계를 맺을 수 있도록 그리스의 극장을 본따 객석을 무대를 중심으로 부채꼴 모양으로 배치했으며, 거의 완전한 암전을 도입하여 연출가에 의해 주어지는 감각적 자극 외에 다른 지각적 요소에 노출되지 않도록 했다. 특히 주목해야 할 것은 바이로트 극장의 이중 프로시니엄이다. 이중의 프로시니엄은 무대를 극장의 다른 부분들과 구분할 뿐만 아니라, 그러한 구분 자체를 한 번 더 고립시킨다. 이는 “완벽히 떨어져서 구분되며 닫힌 것으로서 관계를 갖지 않는” 형이상학적 주체의 절대적 내재성을 구현하는 것이다.<sup>216</sup>

<sup>212</sup> 하이데거는 독일어로 ‘표상하다’라는 말이 ‘자기 앞에 세우다’ 그리고 ‘자기와의 관계 속에 놓다’라는 뜻을 가지고 있다는 점을 지적하면서 다음과 같이 말한다. “근대의 근본 과정은 세계를 상像으로서 정복하는 것이다. ‘상’이라는 말은 이제 표상하고 정립하는 인간 행위의 산물인 총체적 상Gebild을 의미한다.” Martin Heidegger, 『세계상의 시대』, 최상욱 역, 서광사, 1995, p. 54.

<sup>213</sup> Jonathan Crary, 앞의 책, p. 248.

<sup>214</sup> Jonathan Crary, 위의 책, pp. 250-51.

<sup>215</sup> Jonathan Crary, 위의 책, p. 252.

<sup>216</sup> 『무위의 공동체』, 25.

## 2) 포스트드라마 연극: 유한한 몸들의 공동체

드라마 연극이 세계의 총체성을 재현함으로써 관객을 세계 이해의 주체로 세우고자 하는 것과 달리, 포스트드라마 연극은 관객으로 하여금 현시된 것들 사이의 총체성을 파악할 수 없게 만든다. 전통적으로 서양 연극에서 연극적 수단 자체의 감각적이고 물질적인 실재성은 드라마의 총체적 프레임을 불안정하게 만드는 요소로서 연극적 재현의 완결성을 위해서는 배제되어야 한다고 여겨졌다. 특히 배우의 몸은 ‘투명한’ 것이 되어야 했는데, 왜냐하면 관객이 배우의 몸 자체의 감각성에 매혹되는 순간, 배우가 나타내는 허구적 인물의 환영이 깨질 수 있다고 여겨졌기 때문이다. 그러나 포스트드라마 연극의 문제는 문학 작품을 어떻게 하면 완벽하게 구현할 수 있는가가 아니라 연극을 연극으로 만드는 것은 무엇인가가 되며, 따라서 몸은 연극의 재료나 수단을 넘어서 연극의 주제적 대상이 된다.<sup>217</sup>

포스트드라마 연극에서 공연자의 몸은 다른 무언가를 나타내고 상징하는 기표이기 전에, 물질적이고 감각적인 ‘불투명한 가시성’으로서 드러난다. 레만은 이처럼 물질성과 감각성으로서 드러난 몸이 의미작용을 중지시킨다는 점을 강조하면서, 이를 롤랑 바르트Roland Barthe가 말한 사진의 ‘푼크툼punctum’과 연관짓는다.

포스트드라마적인 몸을 특징짓는 것은 그것의 현존이며, 의미작용하는 능력이 아니라 구조나 드라마트루기, 언어로부터 발생할 수 있는 모든 기호작용을 방해하고 중단시키는 능력이다. 그러므로 몸은 늘 일시적인 의미작용의 정지 속에 존재한다. 몸은 롤랑 바르트가 사진의 푼크툼이라고 명명했던 것을 드러낸다. [...] 푼크툼이란 이런 것이다. 우연적인 디테일, 단수성, 보여진 것에서 합리화할 수 없는 어떤 특이성, 어떤 규정할 수 없는 순간.<sup>218</sup>

『밝은 방』에서 바르트는 푼크툼과 스튜디오와 구별하는데, 스튜디오이란 어떤 사진을 보는 사람이 그 사진에서 읽어낼 수 있는 모든 종류의 의미작용을 가리

---

<sup>217</sup> PT, 366 참조.

<sup>218</sup> PT, 368-69.

킨다. 반면 폰크툼은 그러한 의미작용을 초과하는 것으로서, 사진이 사진을 보는 사람에게 불러일으키는 ‘찌르는 듯한’ 단수적 경험을 가리킨다.<sup>219</sup> 몸의 폰크툼에 대한 레만의 언급이 중요한 이유는, 그가 연극의 시간성을 논하는 장에서도 포스트드라마 연극을 폰크툼과 연관짓고 있기 때문이다.

바르트에 따르면 폰크툼은 사진의 본질이며, 사진의 본질은 그것을 ‘죽음’과 연관시키지 않을 수 없게 만드는 시간성에 있다.<sup>220</sup> 연극과 사진이 죽음을 매개로 밀접하게 연관되어 있다고 주장하는 『밝은 방』의 한 대목을 길게 인용하면서 레만은 다음과 같이 말한다. “바르트가 사진 ‘폰크툼’이라 한 것은 바로 그것의 순간성과 관련이 있다. 사진은 과거의 인간을 보여주면서 ‘그가 곧 죽는다’고 말하며, 나에게 ‘미래의 죽음을 말하고 있다.’”<sup>221</sup> 말하자면 레만은 몸과 폰크툼을 연관지음으로써, 포스트드라마 연극이 현시하는 공연자의 몸이 단순히 의미작용과 무관한 ‘물질로서의 몸’ 이라기보다 살아있고 썩을 수 있는 유한한 몸이라는 점을 강조하고 있는 것이다.

이러한 맥락에서 레만은 포스트드라마 연극에서 나타나는 ‘고통받는 몸’에 주목한다. 그는 “갈등에서 고통으로 from agon to agony”라는 소재목이 붙은 절에서 다음과 같이 말한다.

드라마적 진행은 몸들 ‘사이에서’ 일어나고, 포스트드라마적 진행은 몸 ‘에서’ 일어난다. 물리적인 살인과 무대 위 결투를 통해서 겨우 의미가 드러나는 정신적 대결 대신, 몸의 운동이나 장애, 형상이나 무형태성, 전체나 파편화가 들어선다. 드라마적 몸이 갈등의 운반자였다면, 포스트드라마적 몸은 고통의 이미지이다. 그것은 몸을 단순한 수단으로 삼는 모든 안락한 재현, 현시, 해석을 저지한다.<sup>222</sup>

레만은 드라마적 몸을 가리켜서 ‘갈등의 운반자’라고 한다. 이는 드라마 연극에서 몸이 기본적으로 세계를 재현하고 의미작용을 전달하는 수단, 즉 낭시가 말하는 ‘기호로서의 몸’이라는 것을 뜻한다. 반면 포스트드라마적 몸이 ‘고통의

<sup>219</sup> Roland Barthe, 『밝은 방: 사진에 관한 노트』, 김웅권 역, 동문선, 2006. 라틴어 폰크툼은 원래 “뿔족한 도구에 의한 상처, 찢린 자국, 흔적”을 의미한다.

<sup>220</sup> Roland Barthe, 위의 책, pp. 47-48 참조.

<sup>221</sup> PT, 334.

<sup>222</sup> PT, 366-68.



이미지’라는 것은 포스트드라마 연극에서 몸이 다치고 피 흘릴 수 있는 실존으로서 드러남을 뜻한다. 가령 그는 포스트드라마적 몸이 드러나는 예로 “무대 위에서 공연자들이 실제로 추락하거나 두들겨 맞을 때 관객이 공연자의 안위에 대해서 걱정하게 되는 경우”를 든다.<sup>223</sup>

이와 같이 공연자가 경험하는 몸의 고통이 포스트드라마 연극을 대표하는 이미지가 될 수 있는 까닭은 그것이 또한 관객의 몸의 경험을 불러일으키기 때문이다. 어떤 공연이 실제로 고통받는 공연자의 몸을 현시할 때, 이를테면 마리나 아브라모비치Marina Abramović가 <토마스의 입술Lips of Thomas>(1975)에서 면도날로 자기 복부를 여러 번 긋고 등을 채찍질한 뒤 얼음 위에 누울 때, 그것은 보는 이에게 “놀람, 충격, 공포, 혐오감, 메스꺼움, 현기증부터 매혹, 호기심, 동정 또는 고통까지 다양한 감각작용을 일으킨다.”<sup>224</sup> 혹은 실제로 공연자가 고통을 경험하지 않는다 하더라도, 가령 울티마 베스Ultima Vez의 <왓 더 바디 더즈 낫 리멤버What the Body Does Not Remeber>(1987/2013)에서처럼 자칫하면 공연자가 다칠지도 모르는 위험천만한 상황에 몸을 던질 때, 관객은 우발적인 사고의 가능성과 그 사고가 불러올 실제 위험으로 인해서 불안과 긴장을 떨칠 수 없게 된다.<sup>225</sup> 공연자의 유한한 몸의 현시는 관객으로 하여금 공연이 펼쳐지는 지금 여기의 근원적으로 무규정적인 가능성에 주의를 기울이게 만든다. 그리고 이때 관객은 눈 앞에 펼쳐지는 세계를 관조하는 무세계적인 주체로서가 아니라 유한한 몸을 마주하고 있는 다른 유한한 몸으로서, 즉 ‘공동-내-존재’로서 공연의 시공간을 경험하게 된다.

그런데 한 가지 주의할 것은 레만의 이러한 주장이 단순히 공연자가 겪는 고통이 ‘실제’ 고통이어야 한다는 점을 강조하는 것으로 읽힐 여지가 있다는 점이다. 하지만 공연자가 실제로 고통을 겪느냐 아니면 단지 고통받는 연기를 할 뿐

<sup>223</sup> PT, 392.

<sup>224</sup> Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, p. 17.

<sup>225</sup> <왓 더 바디 더즈 낫 리멤버>(이하 <왓 더 바디>)에서 커다란 벽돌을 머리 위로 던졌다가 피하거나, 바닥에 있는 무용수들을 밟으려고 힘껏 발을 구르는 등의 위험한 움직임을 통해서 강렬한 긴장감을 만들어 낸다. 물론 간발의 차이로 위험을 모면해 가며 이어지는 이 위험천만한 장면들은 미리 치밀하게 구성된 것이며, 정교하게 합을 맞추어 반복적으로 연습한 결과물이다. 하지만 안무가가 통제할 수 없는 일촉즉발의 위험을 움직임을 구성하는 원리로 삼음으로써, <왓 더 바디>는 관객으로 하여금 공연이 펼쳐지는 지금 여기의 근원적으로 무규정적인 가능성에 주의를 기울이게 만든다.

이냐는 포스트드라마 연극에 관한 논의에서 결정적인 논점이 되기 어렵다. 왜냐하면 공연자가 경험하는 ‘실제’ 고통이 작품의 의미 내용의 총체성에 기여하는 경우, 관객은 공연자의 고통스러워 하는 모습 자체를 하나의 ‘기표로서’ 받아들이고 그 의미작용에 주목할 수 있기 때문이다. 극단 성북동 비둘기의 <세일즈맨의 죽음>을 그 예로 들 수 있다. 이 공연에서 윌리 역에 분한 중년의 남자 배우는 공연 시간 내내 러닝 머신 위를 달린다. 온 몸이 땀에 젖어서 숨을 가쁘게 몰아 쉬는 모습을 보면서 관객은 그가 굉장히 고통스러워한다는 것을 잘 알 수 있다. 그러나 이 공연에서 관객은 배우가 참 고통스럽겠다고 ‘생각할’ 뿐이다. 왜냐하면 극한의 고통 속에서도 쉽 없이 달리는 배우의 모습은 평생 쉬지 못하고 혼자 고생하는 윌리의 인생을 상징하는 것으로서 쉬이 해석되기 때문이다. 이는 이를테면 아브라모비치의 퍼포먼스가 그것을 묘사하는 글을 읽는 것만으로도 읽는 이로 하여금 어떤 경련과 괴로움을 느끼게 하는 것과 대조적이다. 지각자가 의미작용에 주의를 기울일 때 그것의 물질적이고 감각적인 차원은 잘 드러나지 않는 경향이 있다. 이것은 마치 우리가 글을 읽을 때 뜻에 주의를 기울이면서 글자의 물리적 외현 자체, 즉 그것의 색채나 형태를 주제적으로 의식하지 않는 것과 마찬가지로이다.<sup>226</sup> 포스트드라마 연극에서 해석 불가능한 기호, 수수께끼 같은 이미지가 흔히 사용되는 것은 이러한 이유 때문이다.

포스트드라마 연극의 유한한 몸과 ‘의미’의 관계를 논하기 위해서 잠시 낭시의 몸에 대한 논의를 다시 짚어보자. 낭시의 사유에서 ‘몸’ 또는 그가 ‘의미의 몸’이라고 부르는 것은 분명히 물질적인 것이지만, 신체와 정신의 이분법을 가정하여 몸을 의미와 완전히 무관한 것으로 여기는 ‘물질로서의 몸’과는 구별된다. 전자에서 의미는 몸에서 일어나는 사건으로 여겨지는 반면, 후자에서 몸은 아예 의미와 무관한 것으로 취급된다. 가령 포스트드라마적 ‘몸의 연극’이 형식의 유희에 불과하며 ‘진정한’ 의미가 없다고 주장한다면,<sup>227</sup> 거기서 몸은 ‘물질로서의 몸’으로 이해되고 있는 것이다.

<sup>226</sup> Drew Leder, *The Absent Body*, University of Chicago Press, 1990.

<sup>227</sup> 가령 이상복은 “특히 ‘몸의 연극’에서는 ... 몸짓만 남고 말은 사라지기 때문에 언어의 진정성을 찾으려면 연극은 다시 문학화 되어야 한다.”고 주장한다. 이상복, 『연극과 정치: 탈정치 시대의 독일연극』, 연극과 인간, 2013, p. 41.

‘물질로서의 몸’과 ‘의미로서의 몸’의 구분은 연극에서의 몸을 이해하는 데 특히 중요하다. 예컨대 문학 작품의 경우 작품의 기입을 가능하게 하는 물질적인 것인 ‘잉크’나 ‘종이’와 그것을 기입하는 ‘손짓’이 서로 구별되지만, 공연에서 몸은 공연을 가능하게 하는 물질적 수단이자, 동시에 그것을 기입하는 ‘몸짓’이기도 하다. 두 몸은 실제로는 하나의 몸이지만, 전자가 ‘기입되는’ 것을 가리킨다면 후자는 기입된 것 너머에서 소통되는 의미, 즉 ‘기탈되는’ 것을 가리킨다. 다시 말해 전자가 고깃 덩어리 또는 살이라면, 후자는 살갗에서 바깥으로 드러난 유한한 실존 또는 단수성을 의미하는 것이다.

포스트드라마 연극은 관객에게 전통적인 의미에서의 내용 이해를 요구하지 않는다. 낭시의 비유를 빌리자면, 그것은 말하는 목소리에서 말의 내용보다 말하고 있는 어떤 ‘단수적 입’이 있다는 사실에 주의를 기울이게 하는 것이다. 요컨대 공연자의 몸이 드러내는 것은 관객의 이해를 요구하지 않는, 혹은 그러한 이해로 전유될 수 없는 어떤 단수적 실존, 즉 유한하고 특이적인 실존이다. 그리고 이처럼 어떤 존재가 단수적 존재로서 드러날 때 그러한 단수성이 소통시키는 것은 서로를 서로에게 타자이게 하는 각자 모두의 단수성이다. 왜냐하면 단수적 존재는 ‘나’를 기준으로 비교하여 다른 타자가 아니라, 그때그때마다 그 자체로 특이한 존재이기 때문이다. 단수적 존재의 드러남은 결국 하나의 단수적 존재와 다른 단수적 존재들을 나누는 유한한 한계의 드러남이다. 그것은 관객 각자의 몸의 경험, 즉 내밀하고 직접적인 경험이지만, 동시에 서로 타자인 타자들의 경험이다. 말하자면 그것은 서로 간의 거리가 없어지고 구별이 사라지는 융합의 경험이지 아니라, 낭시가 주장하는바 가장 내밀하게 맞닿을 때조차 서로의 몸과 몸 사이에 ‘사이’가 존재하는 몸들의 ‘접촉’의 경험인 것이다.

이상의 논의를 통해서 본고는 포스트드라마 연극이 낭시적인 의미의 공동체적 경험으로서 이해될 수 있음을 논구하였다. 다음 절에서는 구체적인 사례를 통해서 포스트드라마 연극이 유한한 몸의 현시를 통해 관객과 새로운 관계를 맺고, 지금 여기의 단수적인 ‘우리’를 소통시키는 양상을 살펴볼 것이다.

### 3. 공동체의 나눔으로서 포스트드라마 연극 — 리미니 프로토콜 <100% 광주>를 사례로

#### 1) 실재적인 것의 드라마트루기

리미니 프로토콜 Rimini Protokoll의 <100% 광주>(2014)는 100명의 광주 시민이 무대에 서는 연극이다.<sup>228</sup> 연극이 시작되면 ‘1번 출연자’가 나와서 본인을 호남지방통계청 직원이라고 소개한 뒤, <100% 광주>의 출연자 섭외가 어떻게 이루어졌는지 설명한다. 최초에 섭외된 1번이 2번을 섭외하면 2번이 다시 3번을 섭외하는 방식으로, 출연자들은 2012년 인구통계표 기준 ‘성별, 연령대, 거주 지역, 국적, 결혼 여부’의 다섯 가지 항목에서 광주시 전체 인구 구성을 반영하는 표본으로서 모집되었다. 예컨대 광주시 전체 인구 중 기혼자는 55%로, 따라서 무대 위 출연자 중 기혼자는 55명이다. 광주시 전체 인구 중 외국인은 1%로, 무대 위에 외국인 출연자는 1명 뿐이다. 1번부터 100번까지 모든 출연자가 자기 소개를 하고 나면 본격적으로 ‘OX 퀴즈’ 형식의 설문이 시작된다. 가령 한 출연자가 무대 앞으로 나와 마이크에 대고 묻는다. “언젠가 통일이 될 거라고 생각하시는 분?” 무대 위의 100명은 각자의 대답에 따라 왼편의 ‘예’와 오른편의 ‘아니오’로 갈라지면, 다음 사람이 나와서 묻는다. “통일을 위해 기꺼이 경제적 불이익을 감수하실 수 있는 분?” 중간 중간 오락적인 요소들이 삽입되지만, 공연의 큰 골격을 이루는 것은 이러한 질문과 대답의 과정 그리고 질문을 하러 나온 출연자가 덧붙이는 짤막한 자기 이야기이다. 말하자면 <100% 광주>는 실제 광주에 사는 사람들이 출연하는 한 편의 ‘리얼리티 쇼’ 같은 연극인 것이다.

<100% 광주>를 연출한 리미니 프로토콜은 헬가르트 하우크 Helgard Haug와 슈테판 캐기 Stefan Kaegi, 다니엘 베첼 Daniel Wetzlar로 이루어진 연출가 집단이다. 훈련된 배우가 아니라 일반인을 무대에 올리는 것은 이들의 제 작업을 가로지르는 가장

---

<sup>228</sup> <100% 광주>, 리미니 프로토콜 연출, 2014년 4월 19-20일, 광주 문화예술회관 대극장. 2014년 4월 26-27일 국립극장 해오름극장. 2008년 베를린 헤벨 테아터 Hebbel Theater의 100주년을 기념하여 기획된 <100% 베를린>을 시작으로, 리미니 프로토콜은 현재까지 전 세계 21개국 28개 도시에서 100% 도시 연작 시리즈를 공연해 왔다. <100% 광주>는 100% 도시 연작들 중 15번째 작업으로, 연작들 중 수도가 아닌 곳에서 공연이 만들어진 최초의 사례이다.

중요한 특징이다. 이러한 작업 방식의 원형을 보여주는 예로 리미니 프로토콜 결성 이전에 스테판 캐기가 기센대학교 실용연극학과에서 올린 공연 <페터 헬러의 가금류 사육에 대한 강연>(*Peter Heller spricht über Geflügelhaltung*) (1997)(이하 <페터 헬러>로 칭함)을 들 수 있다.<sup>229</sup> <페터 헬러>는 약 한 시간 동안 실제 가금류 농장주가 가금류 사육에 대해 강연을 한 뒤, 가금류 사육과 ‘연극에서의 재현’에 대해 질문을 받는 것으로 구성되었다. <페터 헬러>가 중요한 것은 단지 거기에서 ‘실제 인물이 등장하여 자기 이야기를 한다’는 리미니 프로토콜 작업의 기본 형태가 제시되었기 때문만이 아니다. 그보다 주목해야 하는 것은 그 공연에서 이미 ‘연극의 기제machinery of theatre’에 대한 관심이 표명되었다는 점이다.<sup>230</sup> 실제로 일어나는 일이 무엇이든지 간에 그것을 ‘연극’으로 만들어 버리는 ‘연극적 프레임’의 힘에 대한 인식은 리미니 프로토콜의 작업을 뒷받침하는 근간이다.<sup>231</sup> 일상과 현실의 실제 조각들을 무대로 들여오는 이들의 기획은 ‘실제’에 대한 다큐멘터리적 관심 이전에 ‘연극’에 대한 물음에 뿌리를 두고 있는 것이다.<sup>232</sup>

<sup>229</sup> Florian Malzacher, “Dramaturgies of Care and Insecurity: The story of Rimini Protokoll”, Ed. Miriam Dreyse and Florian Malzacher, *Experts of Everyday: The Theatre of Rimini Protokoll*, 2008, p. 14.

<sup>230</sup> “연극의 기제에 대한, 아니면 연극이라는 관념 자체the very idea of theatre에 대한 우리의 가벼운 경탄이 아마도 우리의 프로젝트를 관통하는 하나의 실일 것입니다.” Stefan Kaegi, 인터뷰. Peter M. Boenisch, “Other People Live: Rimini Protokoll and Their Theatre of Experts-an Interview.” *Contemporary Theatre Review*, vol. 18, no. 1, 2008, p. 112.

<sup>231</sup> “심지어 일대일 만남으로 이루어진 <카메리가Cameriga> 같은 공연에서도, [...] 사람들은 공연자가 됩니다. 개인 간의 만남에서조차 재현의 구조화하는 계기가 발생하는 것을 알 수 있어요. 연극의 기제 같은 거창한 말조차 필요 없어요. 정말 재밌는 순간은 6분이 지나고 타이머가 울리면, 사람들이 박수를 치기 시작한다는 거예요! 한 사람이 있고 그 앞에 박수 치는 다른 한 사람이 있어요! (웃음) 연극은 두 사람의 마음 속에 있는 거죠. 나는 관객이고, 말하도록 허락되지 않았지만, 너는 말해야 한다.” Daniel Wetzel, 인터뷰. Peter M. Boenisch, 위의 글, p. 112.

<sup>232</sup> 허구적인 이야기를 무대화하지 않고 출연자들의 실제 경험과 자전적 이야기를 중심으로 삼는다는 점에서, 리미니 프로토콜의 작업은 흔히 ‘다큐멘터리 연극’이라 불린다. 혹은 기존의 다큐멘터리 연극과의 차별점을 강조하여 ‘뉴 다큐멘터리 연극’이라고도 일컬어진다.

<100% 광주>에서 일반인 출연자들의 어색한 대사와 서툰 몸짓 그리고 실수는 그 자체 공연의 핵심적인 일부를 이룬다.<sup>233</sup> 옌스 로젤트Jens Roselt는 이를 가리켜서 리미니 프로토콜의 작업을 특징짓는 것은 ‘불완전함non-perfection에 대한 관심’이라고 말한다.<sup>234</sup> 출연자들은 분명히 다른 누군가를 ‘연기하지’ 않지만, 그렇다고 해서 일상의 모습 그대로 무대에 서 있지도 못한다. 그들은 긴장해서 대사를 버벅거리고 당황하며, 책을 읽듯이 정형화된 어조나 웅변하는 듯한 어조로 말한다. 네다섯살배기 아이는 사람들 앞에서 말하는 것이 쑥스러워서 실룩실룩하다가 혼자 웃음이 터져버리기도 한다. 마치 관객이 눈 앞에 없는 듯이 말하고 행동할 수 있는 훈련된 배우들과 달리, <100% 광주> 무대 위의 출연자들은 ‘다른 사람 앞에 드러나 있다’는 상황 자체를 강하게 의식하면서 이를 여과없이 드러낸다. 이런 모습은 한편으로 그들이 배우가 아니라 ‘보통’ 사람들이라는 점을 환기시키면서 모종의 ‘진정성’의 감각을 불러일으킨다. 그러나 다른 한편으로, 공연자가 대사를 버벅덜 때 관객은 또한 그것이 어디까지나 준비되고 약속된 ‘대사’라는 점을 의식하게 된다. 공연자의 불완전한 연기에서 연극의 작동 기제 자체가 가시적으로 드러나게 되는 것이다.

공연 중후반에 마이크가 객석으로 넘어갈 때, 관객들은 출연자들에게 다음과 같은 질문을 던진다. “지금 하고 있는 것이 연극이라고 생각하시는 분?” “오늘 공연에서 사람들이 거짓말을 했다고 생각하시는 분?” 이것이 연극이냐는 질문은 <100% 광주>가 드라마 연극의 관습을 넘어서는 지점에 대한 반응으로서 나오는 것이다. 여기에는 어떤 이야기도, 허구적 인물도 없다. 이것이 과연 연극인가? 그러나 거짓말을 했느냐는 질문은 즉각 다음과 같은 의문을 표명하는 것이다. 이것을 연극이 아니라고 할 수도 없지 않은가? 아무리 실제 광주 시민들이 실제 자기 이야기를 한다 해도 이것은 결국 관객에게 보이기 위해서 구성되고 연출된

<sup>233</sup> “그들은 모두 개별적인 ‘조율, quirks’를 가지고 있어요. 텍스트를 외우는 방식이라든지, 무대에서 걷는 방식이라든지 등등. 이는 우리에게 계속해서 새로운 과제를 부여합니다—하지만 우리는 결코 그들에게 연극을 어떻게 해야하는지 가르쳐 주지 않아요. 우리는 결코 그들에게 연극 연습이나 호흡과 이완 연습 같은 것을 시키지 않습니다. 사실, 우리는 그들이 종종 무의식적으로 불러오는 공연의 관습에 대한 저항에 아주 관심이 많습니다.” Daniel Wetzel, 인터뷰. Peter M. Boenisch, 앞의 글, p. 113.

<sup>234</sup> Jens Roselt, “Making Appearance: On the performance practice of self-presentation”, Ed. Miriam Dreyse and Florian Malzacher, *Experts of Everyday: The Theatre of Rimini Protokoll*, 2008, pp. 61-63.

‘연극’이 아닌가? 전혀 ‘연극’을 하고 있지 않은 것 같은 이 공연은 역설적으로 연극이란 무엇인가에 대한 강력한 물음을 불러일으킨다.

캐기의 초기 작업인 <페터 헬러>에서 ‘가금류 사육’이라는 강연의 주제는 우연히 선택된 것일 뿐 그 자체 별다른 의미를 지니지 않았다. 말하자면 그것은 순수하게 ‘연극에 대한 연극’으로서 형식적 실험의 의의를 지녔다. 하지만 이후의 작업에서 ‘일반인이 무대에서 자기 이야기를 한다’는 기획은 ‘연극에 대한’ 물음과 밀접하게 연관될 뿐만 아니라, 연극이 ‘의미’를 나눌 수 있는 가능성으로 확장된다.

리미니 프로토콜은 그들의 작업에 참여하는 공연자들을 ‘일상의 전문가들’이라고 부른다. 이러한 명명에는 그들을 ‘아마추어’ 배우라고 부르는 것에 반대하는 의미가 담겨 있다.<sup>235</sup> 예컨대 <크로스워드 정거장 Kreuzworträstel Boxenstopp>(2000)에서 양로원에 거주하는 80대 여성들은 ‘늙는다는 것’의 전문가들이며, <사비네 이션 Sabena. Go home and follow the news>(2003)의 출연자들은 2001년 벨기에 사베나 항공 Sabena Airlines의 파산으로 실업을 경험한 당사자들이다. 즉 이들 ‘전문가들’은 공연이 다루는 주제에 대해서 전문적인 지식을 가진 사람들이 아니라, 그 주제를 일상에서 직접 겪고 살아내는 사람들인 것이다. 하우크는 일상의 전문가들과의 작업에서 중요한 것은 공연자를 ‘희생자’가 아니라 ‘자신에 대해서 이야기하는 사람’으로서 조명하는 일이라고 말한다.<sup>236</sup> 공연자들이 양로원에 사는 노인으로서 또는 대량 해고 사태의 피해자로서 재현될 때, 관객은 그들의 ‘노인으로서의 삶’ 또는 ‘피해자로서의 삶’을 이해할 수 있을지도 모른다. 하지만 그들에게는 ‘노인으로서의 삶’이나 ‘피해자로서의 삶’만이 있는 것이 아니라, 각자의 단수적 삶이 있다. “그 사람들은 자신들에 대해서 말할 수 있어요. 그 사람들은 하나의 숫자도 아니고, 뉴스 소재도 아닙니다.”<sup>237</sup> 즉 리미니 프로토콜이 일상의 전문가들에게서 주목하는 것은 그들을 둘러싼 사회적 담론이 그들을 재현하는 방식에서 쉽게 간과되는 그들 각자의 단수성이다. 하우크가 말하는 ‘자신에 대해서 이야기하는 사람’이란 단순히 ‘자기 이야기’를, 즉 자기 경험담이나 자기

<sup>235</sup> Florian Malzacher, “The Scripted Realities of Rimini Protokoll”, *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, Ed. Carol Martin, Palgrave Macmillan, 2010, p. 81.

<sup>236</sup> Helgard Haug, 인터뷰. Peter M. Boenisch, 앞의 글, p. 111.

<sup>237</sup> Helgard Haug, 인터뷰. 위의 글, 같은 곳.

의 내밀한 속내를 이야기하는 사람을 의미하는 것이 아니다. 일상의 전문가들이 ‘자신들에 대해서 말할 수 있다’는 것은, 그들이 ‘말하는 입’, 즉 단수적 존재라는 뜻이다.

<100% 광주>에서 5.18이 다루어지는 방식 또한 마찬가지이다. 이 공연은 5.18의 이야기를 거의 다루지 않는다.<sup>238</sup> 대신 공연 후반부에 관객에게 직접 질문한다. “이 공연의 주제가 5.18에 관한 것일 거라고 생각하셨던 분?” 이 질문은 공연 초반부에 “광주가 희생의 도시로만 비춰지는 것이 싫다.”는 한 출연자의 언급과 반향하면서, 광주가 일반적으로 재현되는 방식과 지금 여기에서 단수적인 존재로서 드러나는 광주 사람들 사이의 간극을 환기시킨다.

리미니 프로토콜의 작업을 ‘실재적인 것의 드라마트루기(dramaturgy of the real)’라는 다소 모순적인 이름으로 특징지을 수 있는 것은 이러한 맥락에서이다. 여기서 ‘드라마트루기’는 ‘드라마’와 관련된 극작법을 가리키는 것이 아니라, 어떤 의미의 발생을 위해서 사건들을 배열하고 구성하는 것을 가리킨다.<sup>239</sup> 리미니 프로토콜의 작업은 현실에서 발견한 실제 조각들을 정교하게 배열하고 연출해서 공연과 관객 사이에 의미를 나누고자 하는 시도인 것이다.

## 2) ‘우리’가 광주입니다: 서로 다른 자들의 공동체

<100% 광주>에서 100인의 출연자가 각자 자기 소개를 하는 데 걸리는 시간은 약 30분이다. 한 사람당 평균 채 20초도 안 되는 시간이지만, 전체 공연 시간의 3분의 1이 오롯이 출연자 하나 하나를 현시하는 데 소요되는 셈이다. 100명의 출연자들이 한 사람씩 스포트라이트를 받으면서 자신이 살아온 삶에 대해서, 하고 있는 일이나 좋아하는 일, 이루고 싶은 꿈 등에 대해서 이야기한다. 이들이 말하는 내용은 모두 굉장히 사소하고 개인적인 것이어서, 관객이 실제로 관심을 가질 필요도, 알아야 할 필요도 없는 것들이다. 몇몇 기억에 남는 이야기도 있지

<sup>238</sup> 관련된 질문은 딱 세 가지이다. “5.18을 직접 경험하신 분?” “전두환은 영원히 감옥에 있어야 했다고 생각하시는 분?” 이러한 질문들이 이어진 다음에 나온 출연자는 “광주가 희생의 도시로만 비춰지는 것이 싫다.”면서 다음과 같은 질문을 던진다. “그 날의 아픔을 새출발의 발판으로 삼아야 해야한다고 생각하시는 분?”

<sup>239</sup> Magda Romanska, “Introduction”, *Routledge Guide to Dramaturgy*, Ed. Magda Romanska, Routledge, 2015, pp. 1-4 참조.



만 대부분의 이야기가 이내 잊혀진다. 즉 그것은 관객에게 어떤 내용을 전달하거나 이해시키려는 말하기가 아닌 것이다. 물론 관객은 내용을 듣는다. 그러나 거기에서 실제로 소통되는 것은 내용이 아니라 그들이 말하고 있다는 사실, 또는 말하는 그들이 ‘있다’는 사실이다. 요컨대 자기 소개는 출연자 각자 모두를 단수적인 존재로서 ‘기타하는’ 장면인 것이다. 그들이 실제로 ‘기입하는’ 것은 자신들에 대한 이야기지만, 거기에서 실제로 소통되는 것은 그들의 단수적 존재이다.

평범하디 평범하지만 또한 각자 모두 다르고 특이한 100인의 면면을 확인한 후에, 무대는 광주시 인구 분포를 백분율로 시각화한 커다란 다이어그램이 된다. 출연자들이 무대의 특정 위치로 이동하면 천장에 설치된 카메라가 무대를 위로부터 찍어서 무대 뒤에 설치된 원형의 영상막에 투사하는데, 그러면 미리 준비된 시각 자료가 실시간 영상과 겹쳐지면서 통계 분포를 한눈에 볼 수 있는 다이어그램 화면이 관객 앞에 펼쳐진다.<sup>240</sup> 가령 거주지 분포를 보여주는 장면의 경우, 출연자들이 각자의 위치로 이동하면 무대 뒤에 5개 행정구역이 서로 다른 색으로 표시된 광주시 지도가 나타나면서 출연자들이 지도 위에 서 있는 것 같은 화면이 제시된다.

공연은 한 사람도 빠짐없이 각자 다른 무대 위의 공연자들의 실제와 명료하게 드러나는 통계 수치 사이의 간극을 환기시킨다. 무대가 거대한 다이어그램으로 변하기 전에 관객이 가장 먼저 듣게 되는 대사는 다음과 같은 것이다. “우리가 광주입니다. 우리는 광주를 대표합니다.” “우리는 통계를 횡단하며 인구 분포를 보여줍니다. 우리는 광주 인구 1,416,937명 중 100명입니다. 우리들 각각은 14,169명의 광주 시민을 대표합니다.” 그러나 이처럼 통계의 ‘대표성’이 강조될 때, 관객은 오히려 지금 여기 무대 위에 있는 사람들이 과연 광주를 100% 대표할 수 있는지에 대해서 의문을 가지게 된다. 만약 공연의 대표성을 주장하는 장면이 출연자들의 자기 소개 전에 있었다면, 그 의문은 순전히 표본 추출의 기술적 타당성에 대한 의심에 그쳤을 수도 있다. 하지만 이미 100인의 단수적 면면을

<sup>240</sup> 100% 도시 연작은 스탠스 카페Stan's Cafe의 설치 작업인 <세상 모든 사람들에 대하여Of All the People in All the World>로부터 영감을 받아서 만들어졌다. <세상 모든 사람들에 대하여>는 104톤 가량의 쌀을 쌓아서 전 세계인구의 통계 정보를 재현한 작품인데, 이 작품에서는 쌀 한톨이 1인을 나타낸다.

확인한 후에 관객이 느끼는 불편함은 정확하게 “우리가 광주입니다.”와 “우리는 광주를 대표합니다.” 사이의 간극에서 오는 것이다. 지금 여기 무대 위의 사람들이 광주를 대표할 수도 있을 것이다. 하지만 그렇다 치더라도 어째서 이들이 광주인가?

<100% 광주>의 초반부는 무대 위 출연자 각자 모두의 다름을 현시하고, 그들과 우리가 사는 세계의 다양성과 이질성을 긍정한다. 그러나 마리시아 프락코스 Marissia Fragkous와 필립 헤이저 Philip Hager가 <100% 런던> 공연평에서 우려한 바 있듯이, 다양성의 조화로운 공존이란 그저 국가와 사회가 선전하는 허울 좋은 이상에 불과한 것은 아닌가?<sup>241</sup> 혹은 남시가 비판하듯이, 그것은 ‘개인’을 기리는 또 다른 방식은 아닌가? 즉 너는 너대로 나는 나대로 각자의 절대성을 가정하면서 아무런 관계도 없이 존속하는 것에 불과한 것은 아닌가? 하지만 공연이 중반부로 넘어가고 OX퀴즈 형식의 설문이 시작되면서, 공연은 점점 서로 다른 자들의 ‘조화로운 공존’이 아니라 ‘불일치’를 보여주기 시작한다. 처음에 질문은 “광주에서 태어나신 분?”이나 “유년기를 보낸 집에서 아직도 살고 계신 분?” 같이 사실 여부를 묻는 것들이 주를 이루지만, 이내 가치 판단을 요구하는 것들로 옮겨간다. 사실 여부가 아니라 당위에 대한 가치 판단을 묻는 질문은 관객으로 하여금 자기 생각과 판단을 공연에 투영하지 않을 수 없게 만든다. 가령 “대의를 위해서는 폭력도 감수해야 한다고 생각하시는 분?”과 같은 질문은 관객에게도 답을 요구하기 때문이다. 관객은 나름대로의 답을 가지고서 자신과 같은 생각 또는 다른 생각을 가진 사람이 얼마나 많거나 적은지를 확인하게 된다. <100% 광주>에서 모든 질문은 공연자에 의해서 발화되지만, 대부분의 질문은 리미니 프로토콜이 사전 조사를 통해서 구성한 것이다.<sup>242</sup> 질문이 사실이나 경험 여부를 묻는지, 가치나 당위에 대한 판단을 묻는지에 따라서 공연이 관객과 맺는 관계는 유동적으로 변한다. 전자의 질문이 소통되는 내용은 중요하지 않은 소통의 소통을 전경화한다면, 후자의 질문은 소통되고 있는 내용에 대한 관객의 판단을 요구하면서, 관객을 세계 이해와 판단의 주체로서 세우는 것이다.

<sup>241</sup> Marissia Fragkous and Philip Hager, “Staging London: Participation and Citizenship on the Way to the 2012 Olympic Games”, *Contemporary Theatre Review*, vol. 23, no. 4, 2013, pp. 535-36.

<sup>242</sup> 프롬프트에 주어진 질문을 읽는 대신 공연자들이 직접 자기들이 하고 싶은 질문을 하는 시간은 ‘자유 발언’이라는 이름으로 공연 중간에 따로 마련되어 있다.

질문이 진행됨에 따라 공연은 다시 한 번 ‘대표성’의 문제를 환기시키면서, 그것을 민주주의 정치의 맥락으로 확장시킨다. 투표권이 있는 사람들 중 매번 투표를 하는 사람만을 무대 위에 남겨두고서, 투표권이 없는 사람들과 투표권이 있어도 성실히 행사하지 않는 사람들은 잠시 무대 밑으로 내려간다. “투표하시는 분들이 여러분의 도시에 대해서 결정하는 것을 지켜 보십시오.” 50명 남짓의 성실한 유권자들은 과연 광주를 위한 ‘바람직한’ 결정을 내릴 수 있을 것인가? 관객의 관심은 어느 때보다도 질문의 내용과 무대 위에서 벌어지는 결정의 결과를 향하게 된다. “동성애자도 결혼할 권리가 있다고 생각하시는 분?” “한반도에서 미군 철수를 원하시는 분?” “군대가 정치에 영향력을 미치지 않아야 한다고 생각하시는 분?” 광주가 하나의 통일된 목소리를 내는 일은 공연 중 단 한 번도 발생하지 않는다.

이러한 정치적인 질문들 앞에서 관객은 각자가 가진 공동체의 합일과 일치에 대한 열망을 경험한다. 모든 사람들이, 혹은 최소한 다수의 사람들이 사회가 나아가야 할 바람직한 방향에 대해서 의견이 일치하기를 바라면서 무대를 바라보게 되는 것이다. 낭시는 주체의 세계 이해를 틀짓는 담론이나 믿음을 ‘신화’라고 부르는데, 말하자면 무대 위의 공연자들뿐만 아니라 관객 각자가 믿고 있는 ‘사회가 나아가야 할 바람직한 방향’ 같은 것이 ‘신화’인 셈이다. 낭시가 주장하듯이 신화는 ‘단지 허구적인 믿음에 불과한 것’으로 치부될 수 있는 것이 아닌데, 왜냐하면 우리는 우리가 사회의 바람직한 모습이라고 생각하는 바를 토대로 그러한 사회를 실현하고자 하는 욕망이나 의지를 가지며, 그러한 의지를 바탕으로 실제로 세계에 개입하고 세계를 실현해 나가기 때문이다. 무대 위의 공연자들은 의견이 다른 사람들에게 대해서 비판하거나 판단하지 않는다. 그들은 각자 자신의 답에 따라 움직일 뿐이다. 다시 말해 무대 위의 공연자들은 불일치를 현시하지만 서로 갈등하지 않는다. 그러한 불일치로 인해서 갈등과 괴로움을 겪어야만 하는 사람은 판단의 주체로서 세워진 관객이다.

그러나 바로 다음 장면에서 공연은 다시 관객 주체의 세계 이해를 흔들어 놓고, ‘신화의 중단’을 요청한다. 무대 위에는 아직 성실한 유권자 50여 명만이 있는 상황이다. 다음 질문이 주어진다. “탈세를 한 적이 있으신 분?” 대부분의 사람들이 ‘아니오’로 가고 나면, ‘예’를 선택한 두 명 중 한 사람이 나와서 다시

묻는다. “정말 저희 둘 밖에 없다고 생각하세요?” 암전이 이루어지고, 무대를 내려갔던 사람들이 손전등 불빛에 의지해서 모두 무대로 돌아오면, 약간의 정적 뒤에 질문이 다시 주어진다. “이제 다시 묻겠습니다. 세금을 탈세한 경험이 있으신 분?” ‘예’라고 답하는 불빛은 약 20개이다. “마약류를 복용한 적이 있으신 분?” “낙태한 적이 있으신 분?” “동성에게 끌려본 적이 있으신 분?” “성매매를 해 보신 분?” 명멸하는 수많은 불빛들은 그러한 사람들이 ‘있음’을 드러낸다. 주체의 가시적 세계에서는 쉬이 보이지 않는 것으로 남는 타자의 실존이 어둠 속에서 드러나는 것이다. 어둠 속에서 이루어지는 이 장면은 관객의 이해와 판단을 중지시킨다. 누가 그랬는지, 왜 그랬는지 묻고 따지지 못하고, 관객은 다만 그런 사람들이 ‘존재한다’는 사실을 직면해야 한다. 이 어둠이 모든 이해와 판단이 중단되어야 한다거나 판단이 중요하지 않다고 주장하는 것은 아니다. 오히려 그러한 이해와 판단이 실제로 중요하기 때문에, 그 판단의 근거가 될 수 있는 것이 주체의 이해인지 아니면 타자의 실존인지를 묻는 것이다.

공연이 3분의 2선을 지나 후반부로 들어서면, 공연자들은 모두 무대 앞으로 나와서 단체 사진을 찍듯이 세 줄로 선다. 무대와 객석 사이에 ‘관습적으로’ 존재하는 가상의 벽을 없애고, 관객의 공간을 연극의 중심으로 가져옴으로써, 물리적으로 그리고 상징적으로 보다 확실하게 공연을 관객을 향해서 여는 것이다. 잠시 공연자와 관객 사이의 질문과 답변 시간이 있은 뒤 공연은 막바지를 향한다. 마지막 장면은 밝고 잔잔한 음악이 깔린 가운데 침묵 속에서 이루어진다. 무대 뒤 영사막에 “우리는”으로 시작하는 문장이 주어지면, 거기에 해당하는 사람들이 무대 중앙으로 모여들고, 조명이 그들이 서 있는 자리만을 비추는 식이다. “우리는 돈을 벌기 위해서 일합니다.” “우리는 살기가 빠듯합니다.” 일상의 문제로부터 시작해서, 공연자들이 답해야 하는 주제는 점점 우리가 선택할 수 없었던 것들, 어찌할 수 없는 것들을 향해 간다. “우리는 아버지 없이 컸습니다.” “우리는 어머니 없이 컸습니다.” “우리는 생명을 구한 적이 있습니다.” “생명을 구하고자 했지만 그러지 못했습니다.” “우리에게겐 치매로 고통받는 가족이 있습니다.” “우울증으로 고생한 적이 있습니다.” “몸이 아파 약을 먹고 있습니다.” “우리는 언제 어떻게 죽을지 결정하고 싶습니다.”

무대 중앙에 조명이 아주 좁아지고 그 안에 아무도 들어가지 않으면, 마지막 장면 중에서도 가장 마지막에 위치한 “우리는”이 나타난다. “우리는 10년 안에 죽을 겁니다.” 최고령자인 86세 여성이 홀로 조명 안으로 들어온다. 공연자의 유한성의 현시는 지난 90여분 간의 수많은 ‘예’와 ‘아니오’들, 수없이 많이 내려진 판단들을 무색하게 만들면서 지금 여기에 함께하는 공연자와 관객 모두의 유한한 실존에 대한 감각을 환기시킨다. “우리는 30년 안에 죽을 겁니다.” “우리는 70년 안에 죽을 겁니다.” “우리는 120년 안에 죽을 겁니다.” 부모 품에 안긴 어린 아이까지 모두가 밝은 조명 아래 서면, 공동-내-존재가 소통되는 순간에 공연의 시작을 열었던 말인 ‘우리’의 의미는 완전히 새롭게 이해된다. 여기 있는 100명의 사람들이 광주를 대표하기 때문에 이 사람들이 광주인 것이 아니라, 각자의 한계에서 서로 분리되어 있어 결코 하나가 될 수 없는 서로 다른 사람들이 ‘우리’이고, 그러한 ‘우리’가, 즉 서로 다른 사람들이 바로 ‘광주’라는 공동체인 것이다.

‘공동체에 대한’ 주제 앞에서 우리는 정당하게, 의견을 서로 달리하고 주저하고 있고 또한 물음을 던지고 있다. 이 모든 사실은 우리 모두가 공동 가운데 있다는 것을 막을 수 없다. [...] ‘공동체’가 우리에게 주어졌다. 다시 말해 ‘우리’를 정당화하기 이전에, 나아가 ‘우리’라고 명확히 말하기도 전에, 하나의 “우리”가 우리에게 주어졌다.<sup>243</sup>

---

<sup>243</sup> Jean-Luc Nancy, 『마주한 공동체』, Maurice Blanchot and Jean-Luc Nancy, 『밝힐 수 없는 공동체/마주한 공동체』, 박준상 역. 문학과 사상사, 2005, p. 131.

## 결론

연극 공연은 언제나 공연자와 관객이 함께 있는 지금 여기에서 펼쳐진다. 어쩌면 너무나 자명한 것일 수도 있는 이 사실은 오늘날 포스트드라마적 작업들에서 중요한 화두가 되고 있다. 이러한 작업들에서 연극은 더 이상 문학 텍스트의 실연으로 간주되지 않는다. 본고는 기존 관객론의 관점, 즉 연극을 기본적으로 ‘드라마의 무대화’로 간주하는 관점으로는 오늘날 포스트드라마 연극에 어떤 의의가 있는지를 설명하기가 어렵다고 보고, 낭시의 공동체론을 바탕으로 그것을 새로운 의미의 공동체적 실천으로서 파악하고자 했다.

낭시에게서 공동체란 실존의 근원 구조인 함께-있음을 뜻한다. 그에 따르면 있음이란 언제나 함께-있음이다. 즉 흔히 생각하듯이 개인이 먼저 있고 그런 다음에 개인들 사이의 관계가 있는 것이 아니라, 타자들 사이의 ‘관계’ 자체가 각자의 실존과 동근원적이라는 것이다. 이러한 관계는 타자들이 서로 아무리 가까워진다 해도 그들을 하나가 되지는 못하게 하는 ‘사이’의 형상으로 제시된다. 그에게서 공동체, 즉 ‘여럿이 함께’라는 것을 가능하게 하는 근원 조건은 서로의 동일성이 아니라 각자의 실존을 통약 불가능하게 단수적으로 만드는 타자성인 것이다. 말하자면 너와 나는 어떤 공통의 기반 위에 있기 때문에 우리인 것이 아니라 서로에게 너이기 때문에 ‘우리’이며, 그러한 ‘우리’가 바로 낭시가 말하는 공동체이다. 그는 이처럼 우리들 각자 모두가 이미 언제나 공동체 안에 있음을 가리켜서 ‘공동-내-존재’라고 부른다.

낭시에 따르면 공동체를 구성원의 동일성을 토대로 생각하는 방식은 개인을 원자적인 ‘주체’로 생각하는 방식과 동일한 논리에 기초하고 있다. 다시 말해 그러한 사유가 공동체의 본질이 공동체 ‘안’에 있다고 생각하면서, 그 ‘바깥’이나 ‘관계’를 상정하지 않는다는 것이다. 그는 이러한 주체의 논리 너머에서 ‘몸’을 바깥으로 드러난 실존의 유한한 한계로서 이해하는 방식을 제안한다. 그는 실존의 유한성의 현시가 우리가 이미 언제나 공동체 안에 있다는 사실, 즉 공동-내-존재가 소통되는 계기라고 본다. 실존의 한계는 그 한계에서 우리들 각자 모두가 분리되어 있음을, 즉 각자의 실존이 단수적인 실존이라는 사실을 드러내며,

그처럼 단수적이고 복수적인 우리들 모두의 실존이 바로 공동체라는 사실을 소통시키기 때문이다.

본고가 낭시의 사유에서 특별히 주목하는 지점들은 다음과 같다. 첫째, 낭시는 공동체를 하나의 완성 가능한 실체가 아니라 끝없이 도래하는 사건으로서 이해한다. 그는 이러한 공동체를 ‘무위의 공동체’라고 부르는데, 이는 한편으로 공동체가 어떤 공통적 존재를 토대로 완성되어야 할 작품이 아니라는 것을 뜻하며, 다른 한편으로 공동체의 완성에 저항하는 타자들 사이의 ‘나눔’이 공동체라는 것을 의미한다. 나눔은 소통되는 내용이 중요치 않은 소통으로서, 유한한 존재들이 서로의 한계를 마주하는 사건이다. 말하자면 공동체는 소통되는 내용과 별개로 다만 소통하는 ‘우리’가 소통되는 사건인 것이다. 그는 이처럼 공동체를 나누는 실천을 가리켜서 ‘문학’ 또는 ‘글쓰기’라고 부르는데, 이는 문자로 된 담론만을 가리키는 것이 아니라 모든 종류의 미적 실천으로 확장될 수 있다. 문학이나 글쓰기는 어떤 물질적인 것, 감각적인 것의 기입을 뜻한다. 문학은 특히 ‘신화’와의 관계에서 논의되는데, 신화란 공동체의 공통적 존재를 소통시키는 담론을 가리킨다. 즉 문학과 신화는 서로 다른 종류의 담론이 아니라 신화는 문학이 소통되는 한 가지 방식인 것이다. 낭시는 신화가 이야기를 듣는 자를 주체로서 세우는 반면, 문학은 기입된 것 너머에서 의미를 소통시킨다고 주장한다.

둘째, 낭시의 사유에서 몸은 실존의 유한한 한계로서 의미의 소통을 가능하게 하는 근원으로 여겨진다. 낭시는 몸과 의미의 이분법, 신체와 정신의 이분법을 넘어서 의미를 몸과 관련된 것, 감각적인 것으로 이해한다. 낭시는 의미작용과 의미를 구분하는데, 의미작용이 기표와 기의의 동일성을 전제하는 것이라면, 의미는 몸의 경험으로서 일어나는 것이다. 그는 ‘기호로서의 몸’과 ‘물질로서의 몸’ 그리고 ‘의미의 몸’을 구분하는데, 기호로서의 몸이 의미작용과 결부되는 몸이고, 물질로서의 몸이 의미와 무관한 순전한 물질로서 생각되는 몸이라면, 의미의 몸은 유한한 실존을 가리킨다. 즉 의미가 몸의 경험이라는 것은 단순히 의미작용과 무관한 감각적인 경험이라는 뜻이 아니라, 유한한 한계에서 타자의 실존의 단수성과 ‘접촉’하는 경험, 즉 공동-내-존재가 소통되는 경험이라는 뜻이다. 이러한 맥락에서 그는 공동체의 나눔을 위한 실천으로서 미적인 실천을 요구하고 있는 것이다.

이러한 논의를 바탕으로 본고는 연극을 낭시적인 의미의 공동체로서 해석하고, 포스트드라마 연극에서 일어나는 공연자와 관객 사이의 소통에 있는 공동체적인 의미를 새로운 관점에서 논의하였다. 연극을 공동체로서 생각하는 기존의 담론들은 연극에서 일시적으로나마 어떤 공동체가 ‘실현된다’고 주장하면서 공동체를 하나의 작품으로 가정한다. 반면 본고는 연극을 공동체로서 생각함으로써, 공연자와 관객 사이에서 나누어지는 의미에 주목하고자 했다. 본고는 포스트드라마 연극에서 특히 이러한 관점이 필요하다고 보았는데, 왜냐하면 포스트드라마 연극의 의미를 관객이 재구성하는 ‘작품의 의미’로 보는 경우 포스트드라마 연극 특유의 ‘종합의 중지’로 인한 해석 불가능성을 무한한 해석 가능성이 따라 올 수 있는 가능성이 있기 때문이다.

포스트드라마 연극은 관객에게 전통적인 의미에서의 내용 이해나 해석을 요구하지 않는다. 그것은 오히려 현시된 것의 물질성과 감각성, 또는 실재적인 것의 차원을 강조함으로써 관객으로 하여금 소통의 사태 자체에 주의를 기울이게 한다. 드라마 연극이 그 내용의 소통을 중시하고 관객을 주체로 세운다면, 포스트드라마 연극은 그러한 내용과 무관하게 지금 여기에서 일어나는 공연자와 관객의 소통 자체를 연극의 주제적 관심으로 삼는다. 그러나 이러한 특징만으로 포스트드라마 연극이 의미를 소통시킬 수 있는 가능성을 논하기는 어렵다. 왜냐하면 한편으로 물질성과 감각성의 강조는 거기에 아무런 의미가 없다는 비판을 가능하게 하며, 다른 한편으로 실재적인 것의 강조는 감각적인 직접성을 그 자체 연극의 진실로 긍정하는 결과를 낼 수 있기 때문이다. 본고는 포스트드라마 연극에서 의미의 소통을 가능하게 하는 중요한 요소가 몸이 ‘유한한 몸’으로서 현시되는 것이라고 보았다. 공연자의 몸은 연극적 소통에 ‘불완전성’을 가져온다. 그러한 불완전성을 활용하는 여러 가지 방식들은 그들이 실수하거나 다치거나 할 수 있는 우발적인 지금 여기를 드러나게 한다. 그리고 이렇게 공연자의 몸의 유한성이 드러날 때 관객의 몸 또한 유한한 몸으로서 드러난다. 한편 각자가 단수적인 존재들의 마주함은, 그러한 마주함 또한 되돌릴 수도 반복될 수도 없이 그때그때마다 단수적인 것이다. 따라서 포스트드라마 연극은 두 가지 층위에서 의미를 소통시킨다. 한편으로 공연자의 몸의 유한성이 현시될 때, 관객 또한 유한한 몸으로서 드러나면서 서로 다른 ‘우리’의 함께 있음이 소통된다. 다른



한편으로 공연은 지금 여기의 단수성을 소통시킴으로써 우리의 실존의 모든 순간들이 사실은 이처럼 단수적이라는 감각을 불러일으킨다.

포스트드라마 연극은 연극 예술의 자율성에 대한 물음으로부터 출발하지만, 연극이 매번 지금 여기의 단수적인 마주함으로 열리는 한에서 또한 우리가 이미 언제나 함께 나누고 있는 이 세계의 의미에 대한 물음으로 귀결된다. 거기에서 우리가 이 세계에 어떤 의미가 있는지를 알게 되는 것은 아니다. 오히려 우리가 알게 되는 것은, 이 세계의 의미가 무엇이라고 규정하는 순간 그러한 규정을 빠져 나가는, 끝없이 자기 바깥으로 정립되는 단수적 실존이 ‘있다’는 것이다. 이러한 경험은 우리들 각자에게 내가 무엇을 알고 있다는 생각 너머에서 끝없이 타자를 향해서 열릴 것을 요구한다. 이는 우리가 알 수 있는 것이 아무것도 없다는 허무주의적 불가지론이 아니라, 앎의 유한함에서 출발하여 그 한계를 계속해서 새로이 다시 그어야 한다는 요구이다.

본고는 포스트드라마 연극이 지금 여기의 단수적인 ‘우리’를 나누는 공동체적인 경험으로서 의의를 가질 수 있음을 제안하고자 했다. 그리고 이러한 의미의 소통이 포스트드라마 연극의 몸이 ‘유한한’ 몸으로서 현시됨으로써 가능하다는 것을 밝히고자 했다. 본고의 이러한 관점은 포스트드라마 연극을 한갓된 ‘형식적 실험’이나 ‘감각적 유희’로서 여기거나, 그렇지 않으면 그것이 발생시키는 감각적 경험이나 그것이 ‘실재’로서 비약할 수 있는 가능성을 연극의 ‘진정한’ 가능성을 보는 논의들에 대안을 제시한다. 실제로 형식적인 실험이나 감각적인 자극에만 집중하는 작업들 또는 단순히 실재의 전시를 연극의 진실한 가능성으로 여기는 작업들 또한 있을 수 있다. 본고의 논의는 그러한 작업들에 대해서도 비평적인 관점을 제시할 수 있을 것이다.

# 참고문헌

## 1. 1차문헌

□ 한스-티즈 레만

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999 — *Postdramatic Theatre*, Trans. Karen Jürs-Munby, Routledge, 2006 — 『포스트드라마 연극』, 김기란 역, 현대미학사, 2014.

———. *Theater Und Mythos: Die Konstitution Des Subjekts Im Diskurs Der Antiken Tragödie*, Stuttgart: Metzler, 1991.

———. “Réflexions sur le spectateur dans le théâtre pré- et postdramatique”, Trans. Corinne Fournier Kiss, *Critical Stages(International Association of Theatre Critics Webjournal)*, vol. 7, 2012. Web. <http://www.critical-stages.org/7/reflexions-sur-le-spectateur-dans-le-theatre-pre-et-postdramatique/>

Lehmann, Hans-Thies, Karen Jürs-Munby and Elinor Fuchs, “Lost in Translation?”, *The Drama Review*, vol. 52, no. 4, 2008, pp. 13-20.

□ 장-뤽 낭시

Nancy, Jean-Luc. 『무위의 공동체』, 박준상 역, 인간사랑, 2010.

Nancy, Jean-Luc. 『코르푸스: 몸, 가장 멀리서 오는 지금 여기』, 김예령 역, 문학과 지성사, 2006.

Nancy, Jean-Luc. *Being singular plural*, Stanford University Press, 2000.

Nancy, Jean-Luc. *Dis-Enclosure: the Deconstruction of Christianity*, Fordham University Press, 2008.

Nancy, Jean-Luc. *The Sense of the World*, Trans. Jeffrey S. Librett, 1997.

Nancy, Jean-Luc. *The Creation of the World, or, Globalization*, Trans. Francois Raffoul and David Pettigrew, SUNY Press, 2007.

Blanchot, Maurice and Jean-Luc Nancy, 『밖힐 수 없는 공동체/마주한 공동체』. 박준상 역. 문학과 사상사, 2005.

## 2. 번역서

Alberti, Leon Battista. 『알베르티의 회화론』, 노성두 역, 사계절, 1998.

Barthe, Rolan. 『밝은 방: 사진에 관한 노트』, 김웅권 역, 동문선, 2006.

Baudelaire, Charles. 『악의 꽃』, 김봉구 역, 개정증보판, 민음사, 1996.

Blanchot, Maurice. 『문학의 공간』, 이달승 역, 그린비, 2010.

Heidegger, Martin. 『세계상의 시대』, 최상욱 역, 서광사, 1995.

———. 『존재와 시간』, 이기상 역, 까치글방, 1997.

Rousseau, Jean-Jaque. 『인간 불평등 기원론』, 김중현 역, 펍클래식 코리아, 2015.

Szondi, Peter. 『현대 드라마의 이론』, 송동준 역, 지구당, 1983.

Ubersfeld, Anne. 『연극 기호학』, 신현숙 역, 문학과 지성사, 1988.

## 3. 국외서

Artaud, Antonin. *Theater and Its Double*, Trans. Mary Caroline Richards, Grove Press, 1958.

Ben Chaim, Daphna, *Distance in the Theatre*, UMI Research Press, 1984.

Benett, Susan. *Theatre Audiences*, Routledge, 2nd Ed. 1997.

Carlson, Marvin. *Theories of the Theatre*, Exp. Ed. Cornell University Press, 1993.

Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer*, MIT Press, 1988, p. 41 —『관찰자의 기술』, 임동근 외 역, 문화과학사, 1999.

Dolan, Jill. *The Feminist Spectator as Critic*, University of Michigan Press, 1991.

- . *Utopia in Performance*, University of Michigan Press, 2005.
- Dreyse, Miriam. and Florian Malzacher(Eds), *Experts of Everyday: The Theatre of Rimini Protokoll*, 2008.
- Esslin, Martin. *An Anatomy of Drama*, Routledge, 1976 — 『드라마의 해부』, 원재길 역, 청하, 1991.
- Freshwater, Helen. *Theatre & Audience*, Palgrave Macmillan, 2009.
- Fischer-Lichte, Erika. *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring forms of political theatre*, Routledge, 2005.
- . *The Transformative Power of Performance: A new aesthetics*, Trans. Saskya Iris Jain, Routledge, 2008.
- Freud, Sigmund. Trans. Joan Riviere, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Ed. James Strachey, vol. 12, Hogarth Press, 1958.
- Gill, Carolyn Bailey(Ed). *Maurice Blanchot: The Demand of Writing*, Routledge, 1996,
- James, Ian. *The Fragmentary Demand: An introduction to the philosophy of Jean-Luc Nancy*, Stanford University Press, 2006.
- Joseph, Miranda. *Against the Romance of Community*, University of Minnesota Press, 2002.
- Jürs-Munby, Karen, Jerome Carroll, and Steve Giles(Eds). *Postdramatic Theatre and the Political*, Bloomsbury, 2013.
- Leder, Drew. *The Absent Body*, University of Chicago Press, 1990.
- Martin, Carol(Ed). *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, Palgrave Macmillan, 2010.
- Pavis, Patrice. *Languages of the stage: essays in the semiology of the theatre*, Performing Arts Journal Publications, 1982.
- Ridout, Nicholas. *Passionate Amateurs: Theatre, communism and love*, University of Michigan Press, 2013.
- Romanska, Magda(Ed). *Routledge Guide to Dramaturgy*, Routledge, 2015.

Schechner, Richard. *Performance Theory*, Routledge, 1988.

———. *Performance Studies: An introduction*, 3rd ed. Routledge, 2013.

Styan, John L. *Elements of Drama*, Cambridge University Press. 1960.

#### 4. 국외 논문

Boenisch, Peter M. “Other People Live: Rimini Protokoll and Their Theatre of Experts —an Interview.” *Contemporary Theatre Review*, vol. 18, no. 1, 2008, pp. 107-113.

Carlson, Marvin. “Postdramatic Theatre and Postdramatic Performance”, *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 5, no. 3, 2015, pp. 577-595.

de Marinis, Marco. “Dramaturgy of the Spectator”, *The Drama Review*, vol. 31, no. 2, 1987, pp. 100–14.

Diamond, Elin. “The Violence of ‘We’: Politicizing Identification”, *Critical Theory and Performance*, Ed. Janelle Reinelt and Joseph Roach, University of Michigan Press, 1992, pp. 390–398.

Féral, Josette. “Performance and Theatricality: the Subject Demystifi-ed”, Trans. Terese Lyons, *Modern Drama*, vol. 25, no. 1, 1982, pp. 179–81.

Gratton Peter and Marie-Eve Morin(Eds). *The Nancy Dictionary*, Edinburgh University Press, 2015.

Marissia Fragkous and Philip Hager, “Staging London: Participation and Citizenship on the Way to the 2012 Olympic Games”, *Contemporary Theatre Review*, vol. 23, no. 4, 2013, pp. 532-541.

Pontbriand, Chantal. “The Eye Finds No Fixed Point on Which to Rest...”, Trans. C. R. Parsons, *Modern Drama*, vol. 25, no. 1, 1982, pp. 154–62.

Rayner, Alice. “The Audience: Subjectivity, Community and the Ethics of Listening”, *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 7, 1993, pp. 3–24.

Stegemann, Bernd. "After Postdramatic Theater", Trans. Matthew R. Price, *Theater*, vol. 39, 2009, pp. 11-27.

Wessendorf, Markus. "The Postdramatic Theatre of Richard Maxwell", 2003, unpublished manuscript (accessible online at <http://www2.hawaii.edu/~wessendo/Maxwell.htm>)

## 5. 국내서

김형기, 『포스트드라마 연극의 지각방식과 관객의 역할: 수행적인 것의 미학의 성과와 한계』, 푸른사상, 2014.

이상복, 『연극과 정치: 탈정치 시대의 독일연극』, 연극과 인간, 2013.

## 6. 국내 논문

김명찬, 「재현의 위기와 몸의 연극」, 『뫼히너와 현대문학』, vol. 23, 2004, pp. 316-335.

김형기, 「다중매체시대의 “포스트드라마 연극”: 브레히트 이후의 ‘탈 인간중심적 연극’ —로버트 윌슨을 중심으로」, 『브레히트와 현대연극』, vol. 8, 2000, pp. 5-29.

———, 「독일의 현대 ‘춤연극’ 연구」, 『헤세연구』, vol. 13, 2005, pp. 413-443.

목정원, 「포스트모던적 비재현 연극의 미학: 말할 수 없는 것을 증언하기—리오 타르의 분쟁 및 비인간 개념을 중심으로」, 서울대학교 미학과 석사학위 논문, 2011.

손원정, 「포스트드라마 연극과 현대 극작의 쟁점」, 『연극평론』, vol. 39, 2005, pp. 206-215.

이준서, 「포스트드라마 연극과 몸의 담론들(1): 무대 위 몸의 기호적 중층화 경향을 중심으로」, 『브레히트와 현대연극』, vol. 11, 2003, pp. 424-447.

- 이경미, 「현대연극에 나타난 포스트아방가르드적 전환 및 관객의 미적 경험」, 『한국연극학』 vol. 37, 2009, pp. 205-244.
- 이재민, 「포스트드라마 연극」, 『드라마연구』, vol. 52, 2013, p. 145.
- 조주연, 「아방가르드와 모더니즘: 그 개념적 혼란에 관한 소고」, 『미학』, vol. 29, 2000, pp. 171-197.
- Pavis, Patrice. 「관객에 관한 현재적 연구」, 목정원 역, 『연극 평론』, vol. 65권, 2012.

## Abstract

# The Postdramatic Inoperative Community

: A study on the spectatorship of postdramatic theatre based on  
Jean-Luc Nancy's philosophy of community

Rha, Sinae

Interdisciplinary Program in Performing Arts Studies

The Graduate School

Seoul National University

This study examines the bodily experience of postdramatic theatre audience in a new aspect based on French philosopher Jean-Luc Nancy's thought on community. In so doing, it argues that postdramatic theatre communicates 'community' in Nancian sense.

In *Postdramatic Theatre*, Hans-Thies Lehmann contends that theatre is an art form of particularly communal characteristics. He distinguishes this postdramatic community from the collective experience of solidarity in dramatic theatre, arguing that it is not the community of the identical or similar, but 'community of the different.' Lehmann's idea that some sort of communal experience occurs in postdramatic theatre is of its importance because it defies often-heard criticism against postdramatic theatre: that postdramatic theatre favours solipsistic reception. Yet, he does not go further to elucidate what the community of the different might be.

Nancy's thought on community helps us probe what the postdramatic community Lehmann suggests might be. Nancy coined the term inoperative community



(*communauté désœuvrée*) to describe this sort of community; that it is inoperative implies that community is not the work to accomplish or to produce. According to Nancy, inoperative community is communicated through sharing out(*partage*), which is an experience of being divided between each other and facing and sharing the finitude of others. He considers what it is to be community, that is, what it is to be 'with' as the fundamental structure of existence. Unlike common sense, which assumes that individuals exist first and then relation between individuals arises, Nancy contends that 'relation' itself is co-originary with existence. Thus in his contemplation, the problematic of community is not about the 'being-common' which founds the identity of community, but about 'being-in-common.'

In Nancy, body, as the finite limit of the existence, is considered as the location of meaning(*sens*). He understands meaning as related to body and as the sensible, beyond the binary of body and meaning, of body and mind. He tells 'the body of sense' from 'the body as signification' which is bound to the order of signification and 'the body as material' which is considered as pure material deprived of signification. The body of sense is the body of finite existence. In other words, in Nancy, meaning is an experience of body, which does not mean it is no more than sensual experience deprived of signification, but it is the experience of touching other's singularity, or the communication of being-in-common.

Nancy names the discourse spreading being-common as 'myth' and the practice of communicating being-in-common which interrupts the myth as 'literature' or 'writing'. Myth and literature are names that refer to not only written/spoken discourse but also all kinds of aesthetic practices, which of course include theatre art. In the West, theatre has been an exemplary place to share common apprehension of the world among many, which can be called, in Nancian sense, the apparatus of myth. However, postdramatic theatre no longer takes the responsibility of founding the political by means of representation of the world. Postdramatic theatre foregrounds the event of

theatrical communication itself than the content that is communicated, and this can be interpreted as an attempt to go beyond the mythic function of dramatic theatre.

The thematic interest of postdramatic theatre tends to be the communication that occurs here and now between performers and audience. It presents performer's body as body of finitude. This body of finitude, or the finite existence is nothing to be appropriated by the audience: the singular existence, which is finite and particular. And when the singularity of one appears, this in turn makes each and everyone's singularity appear. This bodily experience of audience, which is an intimate and immediate one of one's own, is at the same time an experience of being-other-to-each-other. That is to say, it is not an experience of communion which leaves no distance or no distinctness, but it is an experience of 'touch' in Nancian sense, which leaves the 'between' among bodies even in their closest contact.

keywords : postdramatic theatre, audience, community, body, Jean-Luc Nancy

studnet no. : 2012-20078